

Revista de cultura

PAPELMÁQUINA 19

19

Año 16 | N° 19

ISSN: 0718-6576

Febrero 2024

Santiago de Chile

Tal vez el retrato más apropiado que podría hacerse de *Papel Máquina. Revista de cultura*, sea aquel que Louis Althusser reservó para su amado materialista aleatorio. Así, podríamos decir que la edad de una revista no tiene ninguna importancia. Puede ser muy vieja o muy joven. Eso en última instancia es irrelevante para quienes hacen uso de ella. Lo esencial es que no sepa dónde está y que tenga ganas de ir a cualquier parte. Pues, como recuerda Althusser, lo importante siempre es tomar el tren en marcha. Como en los antiguos *westerns* americanos, la historia comienza tomando un tren en movimiento: “sin saber de dónde viene (origen) ni a donde va (fin)”. *Papel Máquina* quisiera ser esta máquina de pensamiento. Siempre en movimiento, siempre a la intemperie, siempre errante, siempre pasando a otra cosa. A medio camino entre la agitación y el estremecimiento, a medio camino entre la conmoción y el temblor, la revista quisiera ser ese vagón en marcha que sirve transitoriamente de morada y refugio a escrituras y pensamientos sin destino programado.

Revista de cultura

P A P E L M Á Q U I N A 19

Directora

Alejandra Castillo

Dirección Editorial

Cristián Gómez-Moya

Cristóbal Thayer

Miguel Valderrama

Consejo Editorial

Bruno Bosteels

Flavia Costa

Eduardo Cadava

Julio Ramos

Nelly Richard

Willy Thayer

Diseño y diagramación

cgm + elissetche | estudio

Registro

ISSN: 0718-6576

Año 16 | N° 19

Febrero 2024

Editorial Palinodia

www.palinodia.cl

editorial@palinodia.cl

Santiago de Chile

ÍNDICE

Editorial **Eliza Mizrahi y Sergio Villalobos-Ruminott**
06

Sismográficas **Laura González-Flores**
*Totalmente inadecuado. Montaje y crítica en
Bertolt Brecht y Antoine d'Agata*
17

Aurora Fernández Polanco
*Georges Didi-Huberman o la arqueología del saber
visual. Algunas bengalas (fusées)*
45

Juan Leal Ugalde
*La imagen crítica de Didi-Huberman: sobre un
pensamiento que confronta el olvido*
61

Diálogos **Georges Didi-Huberman**
¿Cómo devenir extranjero?
81

Campos de batalla **Georges Didi-Huberman**
Éparges. Esparcidas
93

Réplicas y resonancias **Natalia Taccetta**
*Historia e imagen en Walter Benjamin: notas
para una memoria de los pueblos*
125

Martina Victoria Villalobos
*Paisajes de la memoria: el proyecto autobiográfico
de Ruth Klüger*
147

Vinícius Nicastro Honesko
*Las formas de la nostalgia: crítica del presente en
Pier Paolo Pasolini y Giorgio Agamben.*
169

Traslaciones **Eduardo Cadava**
Mediaciones, sobre Susan Meiselas
189

Editorial

Eliza Mizrahi y Sergio Villalobos-Ruminott

Ciertamente, no existe una imagen que no implique, simultáneamente, miradas, gestos y pensamientos. Dependiendo de la situación, las miradas pueden ser ciegas o penetrantes; los gestos, brutales o delicados; los pensamientos, inadecuados o sublimes. Pero, sea como sea, no existe tal cosa como una imagen que sea pura visión, absoluto pensamiento o simple manipulación.¹

Dedicamos este número de la revista *Papel Máquina*, titulado: *Historia de la sensibilidad: imágenes, archivos y memoria* a Georges Didi-Huberman, con el objetivo de reunir a pensadores que desde un acercamiento muy singular activan el trabajo de este pensador o bien recorren de manera atenta algunos pasajes de su obra, todo con el afán de pensar con él y desde él los modos bajo los cuales las relaciones entre historia, documentos, archivos y escritura se manifiestan en las imágenes y se configuran sintomáticamente de tal forma que rehabilitan a la imaginación como una “facultad” crítica de conocimiento.

Como se sabe, Georges Didi-Huberman es un filósofo e historiador del arte, autor de más de sesenta obras que se distinguen por la amplitud de sus campos de estudio, los que van desde el renacimiento al arte contemporáneo, de la teoría de

¹ Georges Didi-Huberman, “Cómo abrir los ojos”, prólogo a Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, trad. de Julia Giser, Buenos Aires, Caja Negra, 2013, p. 13.ja Negra, 2013), 13.

las imágenes a una cierta antropología de las emociones, así como desde la filosofía a la historia, generando acercamientos y perspectivas críticas marcadas por una estilística que responde a la constante preocupación de encontrar un pasaje entre la mirada y las palabras, entre la experiencia sensible y la práctica de una escritura capaz de registrar los acontecimientos ahí donde no hay archivos ni registros establecidos. La dimensión antropológica y epistemológica de su investigación es indisoluble de una mirada paciente y dirigida a asuntos visuales, sin perder de vista las imágenes que son destellos con la capacidad de devenir tan potentes como las palabras, para expresar un pensamiento, ejercer una crítica, develar un aspecto de lo real y actuar sobre la realidad poniendo en juego a la escritura como el elemento común que busca materializar la forma.

En efecto, Didi-Huberman es un pensador y un aficionado a las imágenes, alguien que se ha sumergido en ellas con un cierto espíritu de sacrilegio, de profanación si se quiere, y que ha sufrido la misma proscripción que una generación de pensadores alejados de la religión y entreverados con el uso pagano de la imagen/imaginación. Su trabajo hace posible un movimiento perpetuo pues está habitado por una inquietud insosegable, es decir, está alimentado por la necesidad de abrir las puertas para un pensamiento radical. Radicalizar quiere decir acá agudizar nuestra mirada sobre el mundo, para explorar la trama del tiempo y de la historia; para hacer migrar nuestro propio terreno de pensamiento. Pensar de otro modo, ese es el reto que nos impone Georges Didi-Huberman, en cada una de sus intervenciones.

En la estela de Aby Warburg o de Walter Benjamin, que son para él dos referentes mayores, y con otros aliados como Einsestein o Pasolini, Georges Didi-Huberman afirma que las imágenes no pertenecen únicamente al momento histórico que las vio nacer, sino que, de manera anacrónica, se despliegan entre pasado, presente y futuro para interrumpir nuestra

representación convencional del tiempo y de la historia. ¿Cuál es el orden de la imagen y del pensamiento por el que aparece el enigma, lo incomprensible e incluso lo inexpugnable de la historia? ¿Cómo funcionaría una genealogía de la mirada y de las imágenes? ¿Cómo se construye, en cada caso, el régimen de lo visual? Al igual que en Benjamin, para Didi-Huberman la mirada sería aquello que disgrega y que hace caer en ruinas, al mismo tiempo que congela y fija lo múltiple, guardando su dirección única. Para él, pensar no es otra cosa que la posibilidad de trazar un mapa sintomático de la mirada que confronta y fractura la verdad, al mismo tiempo que se abre a la multiplicidad que la constituye. Todo esto nos permite decir que en el trabajo de Didi-Huberman, una imagen es capaz de desconcertar y renovar a la vez nuestro lenguaje y, por lo tanto, nuestro pensamiento. Es justamente porque las imágenes nos desconciertan por lo que deben ser miradas, interrogadas. Es ahí, en medio del desconcierto y del no-saber, dónde un conocimiento profano puede acercarnos a un tesoro decisivo. “Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el lugar donde arde, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una señal secreta, una crisis no apaciguada, un síntoma. El lugar donde la ceniza no se ha enfriado”.²

9 |

Para comprender el alcance de su obra es importante señalar dos aspectos: primero, que el entendimiento de la imagen va más allá de su reducción o traducción textual, pues se trata de un dispositivo singular y no mimético; y segundo, la convicción de que el estudio de las imágenes es parte de un conocimiento culturalmente localizado que no puede aplicarse de forma universalista o teleológica. Gracias a esto, Didi-Huberman se mueve libremente entre el campo de los

² Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes tocan lo real*, trad. Inés Bertolo, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2013, p. 28.

estudios visuales y las estrategias metodológicas de la historia cultural del arte y la antropología de la imagen (ambas relacionadas con la ciencia de la imagen, de la cual Aby Warburg es, como sabemos, un importante precursor). Y estos recursos son necesarios precisamente porque las imágenes no son racionales, lineales o lógicas y, en muchos casos, resisten la interpretación.³

Su énfasis en historias fluidas y procesuales, atravesada a su vez por experiencias concretas, le permite privilegiar los enfoques *discontinuos*,⁴ para proponer una suerte de traslación epistemológica que consiste en organizar y desmontar el campo visual, de tal manera que se pueda reconocer en la imagen su verdadera capacidad de resistencia histórica y, por tanto, política. En efecto, Didi-Huberman sigue de cerca la *diseminación* de las imágenes, el envío de una a otra, con el fin de demostrar que la historia es capaz de hacer coincidir en un mismo tiempo la imagen, la memoria y la poesía. La fuerza de este procedimiento radica en hacer que la mirada vacile y con ella se volatilice el pensamiento, es decir, consiste en capturar de golpe un gesto particular que hace de la imagen una escritura de la memoria. Si seguimos de cerca su trabajo, nos damos cuenta de que de lo que se trata es de situarse en el tiempo: “Para saber hay que tomar posición. Lo cual no es un gesto sencillo. Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos sobre los dos frentes que conlleva toda posición”.⁵

³ Didi-Huberman nos advierte sobre el carácter irracional de las imágenes y sobre la imposibilidad de comprenderlas en un sentido convencional: “las imágenes no son más que fragmentos arrancados, restos de películas. Son, pues, inadecuadas: lo que vemos [...] es todavía demasiado poco en comparación con lo que sabemos”. Véase, Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, trad. Mariana Miracle, Barcelona, Paidós, 2004, p. 57.

⁴ Recordemos que para Benjamin los tiempos se hacen visibles en el carácter discontinuo de la imagen dialéctica; todo en ella es político, todo en ella adquiere un valor colectivo, todo en ella habla de la exposición del resto o bien de la fisura temporal. Por lo tanto,

si concebimos la imagen en la genealogía que va de Warburg a Deleuze, pasando por Benjamin hasta Didi-Huberman, reconoceremos en ella un dispositivo temporal portador de una potencia política relativa tanto al pasado como a nuestra actualidad y, por lo mismo, al futuro. Se trata de comprender su movimiento de caída hacia nosotros, de rastrear lo que pasa en la imagen de lo común a lo propio y de lo propio a la común, de situar la brecha abierta que nos permite establecer una relación distinta con la historia.

⁵ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, trad. Inés Bertolo, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008, p. 11.

El modo en que se aproxima a las imágenes aparece siempre bajo la forma de una indexación de las sombras de la historia. En tal caso, como en Benjamin, aquí también el montaje no es otra cosa que un método de conocimiento y un procedimiento formal que permite hacer surgir y adjuntar tiempos heterogéneos, para proyectarlos en el mismo plano de proximidad. Didi-Huberman se sirve del montaje⁶ como una herramienta epistemológica que le permite poner en movimiento situaciones concretas y singulares de la historia y del arte para mostrar y desbaratar nuestras pre-comprensiones, cuestionando de paso la imagen naturalizada de la historia. Se trata de un montaje de relaciones expresivas, es decir, de relaciones de convergencia y divergencia que no se aproximan por causalidad o cronología, sino a partir del despliegue de una instancia paradójica que abre la comunicación entre acontecimientos por medio de un sistema de signos, ecos y resonancias donde acontece lo diferente. En las imágenes se sitúa la fuerza de la imaginación para ritmar los tiempos y contratiempos de la resistencia y en su propia escritura, aparece la posibilidad de leer y releer el tiempo para comenzar una historia que va de lo personal a lo plural, de lo biográfico a lo documental, de lo testimonial a lo histórico. Entre hecho real y hecho reconstruido, se eleva el pensamiento a un nivel en el que aparece la disyuntiva entre lo real y la ficción. Por eso no habrá nunca una descripción pautada de los hechos, sino una re-construcción y un remontaje.⁷ Contra el método clásico en el que, por un mero movimiento de

11 |

⁶ “Esto es el montaje: no se muestra más que desmembrando, no se dispone más que *disponiendo* primero. No se muestra más que mostrando las aberturas que agitan a cada sujeto frente a todos los demás”. Ibid., p. 97.

⁷ En los ensayos *Éparges* (Les Éditions Minuit, Paris, 2020) y *Le témoin jusqu’au bout* (Les Éditions Minuit, Paris, 2021) Didi-Huberman recupera la labor del historiador como testigo y como agente activo en la recolección de las pequeñas historias como forma de escritura histórica. Testimoniar para figurar, imaginar para nombrar. Proveer a la imagen de un medio de vaciamiento en el que, por medio de la serialidad de una historia con otra, un testimonio con la mirada,

de la escritura con la representación visual, el filósofo desmonta el sentido de nombrarse y de nombrar al otro, del mirar y de la misma imagen, para proveer tanto a la historia como al acto de mirar de otro modo de narración o escritura. Crea un idioma personal hecho de conjuntos y grafías, de trazos y espacios vacíos. En donde los documentos, los archivos, y las imágenes rodeadas de ausencias, recuerdos y desazón, narran una serie de reflexiones cósmicas, matemáticas y sintomáticas de su propia identidad, de su entorno y de su historia; construyen una historia de agujeros por la que se cuelan imágenes irreconocibles.

péndulo, de equilibrio, se oponen espacio/duración, fuerza/forma, profundidad/superficie, signo/significante, su trabajo hace emerger signos y significaciones que escapan a dicho sistema de oposiciones metafísicas.

A la par de Godard (a través del filme), y de Derrida (a través del texto), Didi-Huberman (a través de la imagen) cultiva una fuerza capaz de desterrar la condición desde la cual la imagen sensible ha sido deteriorada por la historia del concepto para atribuirle a la vida y a la muerte su condición de posibilidad como territorialización afectiva al interior de la narrativa histórica. Esto nos muestra una fascinación por las imágenes, irreconocible dentro del sistema; una insistencia vertiginosa en lo inclasificable. ¿Y si lo inasimilable de la historia, lo indigesto absoluto representase un papel fundamental en el sistema, un papel abismal más bien, dejando formar sobre él una suerte de fuente? ¿Acaso no es siempre un elemento excluido del sistema el que asegura el espacio de posibilidad de este? Lo trascendental ha sido siempre, en sentido estricto, un trans-categorial, lo que no podía ser recibido, formado, terminado en ninguna de las categorías interiores del sistema. Lo que el sistema vomita. ¿Acaso no es este lugar de lo inasimilable lo que nos permite pensar la relación entre testimonio, memoria e historia? He ahí que lo que el montaje pone en juego en el trabajo de Didi-Huberman es la fatalidad del destino de la historia como ciencia positiva y nos lleva, de paso, más allá de la oposición entre la forma y la anti-forma, que sería en todo caso la cesura, la posibilidad de pensar la apertura poética del pensamiento y del tiempo en la imagen.

El montaje como dispositivo crítico de la historia y del arte reinscribe, re-marca sin representar, un residuo que no puede ser recogido por un discurso representacional sujeto a las reglas del género y a la normativa de la institución que lo legitima. La disseminación de las imágenes por una especie de escritura maquinal/visual, suspende el avance del discurso

prescriptivo, político e ideológico de la historia. Interrumpe desde dentro la teleología pedagógica de las imágenes e impide así asignar una propiedad que no se pierda en las redes no-significantes del lenguaje, en sus restos y sus resistencias al sentido. Pero, a la vez, todo esto pareciera ser un modo de elaborar un luto afirmativo y perforado respecto de la función pedagógica del arte.

Libre del poder sintético o figurativo de la metáfora, la escritura que desarrolla Didi-Huberman muestra el reverso negativo de ese gesto fundador del historiador, develándolo como un discurso que se esfuerza por suprimir el fracaso, reprimiendo y llenando de plenitud las ausencias, las que marcan el carácter contingente o radicalmente histórico de todo saber. Los silencios a través de los cuales habla una constitución a-subjetiva, que no es más sujeto, que es pura destitución. Una cavilación donde no valen tipificaciones simbólico-interpretativas tradicionales, donde las explicaciones antropológicas son insuficientes ante una realidad que escamotea su identidad, donde las implicaciones gestuales y sensibles de su clamor se salen del plano y operan y viven en otro tiempo: el de la justicia. Un tiempo en el que lo indecible de la imagen no equivale a su sublimación ni a la simple crítica de la representación, pues nos confronta, aunque posicionados, con el remolino de los tiempos históricos.

13 |

Los textos que conforman este número de *Papel Máquina* comparten, de una u otra forma, una misma inclinación, una misma insistencia por pensar el tiempo histórico desde una posición que combina la posibilidad de la crítica con la potencialidad de la imaginación.

Los editores

SISMOGR

RÁFICAS

Totalmente inadecuado. Montaje y crítica en Bertolt Brecht y Antoine d'Agata

Laura González-Flores*

* Instituto de
Investigaciones
Estéticas, UNAM

Y entonces, lo pusimos contra la pared:
un hijo de su madre,
un hombre como nosotros lo fuimos.
Lo fusilamos. Y, luego, para mostrar lo que fue de él,
fotografamos la escena.
Bertold Brecht, *ABC de la guerra*, 1955

La producción de imágenes obscenas como paradoja:
como una verdadera posición comprometida,
alternativa a la violencia de la estabilidad social
basada en la frustración y el deseo insatisfecho. En una
lenta agonía, bajo el sello de la conciencia y la ironía,
alejando la muerte y viviendo una perspectiva amorosa
y pornográfica del mundo.
Antoine d'Agata, *Manifesto*, 2017

17 |

Las imágenes toman posición. Ésa es la hipótesis que desarrolla Georges Didi-Huberman en el primero de sus libros sobre *El ojo de la historia*¹ dedicado a estudio del *Kriegsfibel* o “ABC de la guerra” de Bertolt Brecht. Extraídas sus 69 láminas del *Arbeitsjournal* o “diario de trabajo” de Brecht, este lapidario

¹ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I*, Madrid, Antonio Machado libros, 2008. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1955.

atlas que acaba publicándose en 1955 es una especie de manual crítico y negativo de la guerra.² Desarrollados sus contenidos desde enero de 1940, durante el exilio en Dinamarca, hasta poco después del fin de la guerra, cuando Brecht ya vivía en Estados Unidos, el *Kriegsfibel* combina en sus “fotoepigramas” un montaje de recortes de periódico, un cuarteto escrito por Brecht y, en ocasiones, el pie de foto original del recorte. Tanto la conjunción como la elipse de sus contenidos responde al propósito de “educar” al espectador en lo que constituye, desde la perspectiva de Brecht, la esencia oscura y profundamente destructiva de la guerra. Y no sólo de la Gran Guerra europea que acababa de terminar, sino de toda guerra por extensión: de ahí la necesidad de este “libro de lecciones” (*Lehrenbuch*) en que se combinan fotografías con palabras para mostrar los efectos destructivos de la convivencia discordante y violenta de los seres humanos. Sarcásticas por igual en su crítica al nazismo, fascismo y capitalismo, las láminas de Brecht constituyen un crudo y desencantado retrato de la vida humana en sociedad y un manifiesto en contra de la guerra.

Mediante su toma de posición y su conjunción de fotos y textos, los fotoepigramas de Brecht constituyen un productivo eje de análisis para una comprensión más profunda de la obra del francés Antoine d’Agata. Como desarrollaré a continuación, la obra de d’Agata es más que fotografía: como en el *Kriegsfibel* de Brecht, es una obra cuya potencia crítica surge de la conjunción de las fotografías con los textos. Como el *Kriegsfibel* de Brecht, la obra de d’Agata es una suerte de programa ideológico —un manifiesto— que encuentra su base en el montaje, en la edición.

18 |

En mi análisis de la obra de d’Agata utilizo la analogía desde una comprensión hermenéutica afín a la de Aby Warburg, es decir, como un dispositivo diseñado “para hacer saltar las semejanzas”. O, más propiamente, siguiendo a Didi-Huberman, para volver visibles sus “supervivencias”. Pese a las enormes desemejanzas entre ambas producciones (su distancia en el tiempo, su diferente contexto histórico y geopolítico, su disparidad formal y estética), resulta productivo analizarlas a la luz de sus rasgos comunes afin de profundizar en sus estrategias críticas de operación.

² Para este estudio, refiero a la edición original que incluyó 69 fotoepigramas y un prólogo de Ruth Berlau. Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, Berlin, Eulenspiegel Verlag, 1955.

Por su pertinencia para iluminar diversos ángulos de la obra contemporánea de Antoine d'Agata, sigo principalmente a Didi-Huberman en *Las imágenes toman posición*, pero también refiero a otras ideas del mismo autor sobre Aby Warburg, Walter Benjamin o Pierre Fedida.³ Fundamentalmente, en este texto defenderé que la obra de d'Agata es más que pura fotografía y que sólo entendiéndola como el discurso complejo que es —un tejido de imágenes, palabras e intersticios—, puede comprenderse cabalmente su sentido. Según describe Didi-Huberman en el caso de Brecht, también la obra del francés tiene un carácter testimonial y diarístico. Va construyéndose en el curso del tiempo desde la experiencia subjetiva como una respuesta personal a los acontecimientos históricos. De modo análogo a las distintas versiones del *Kriegsfibel* que Brecht compone entre 1944 y 1955 sustituyendo láminas, editando poemas o, incluso, eliminando determinados recortes *no apropiados*, las imágenes y palabras recurrentes de d'Agata se van integrando, modificando y recombinaando en sus libros y exposiciones, tomando configuraciones diferentes, y produciendo resonancias semánticas alternas. Como la de Brecht, la de d'Agata es una obra en un proceso continuo de configuración. Para él, los libros o las exposiciones no son la etapa final del proceso. Hace los libros para ponerse presión para seguir, para avanzar:

Los libros los hago mal todos porque siempre los hago no con cosas que acabaron y que voy a enseñar, sino con cosas que todavía no están acabadas. Y entonces hago el libro para ponerme la presión y obligarme a llevar todo un poco más allá. El libro es sólo eso, pasos... y, lo mismo, la foto.⁴

Entonces, cuando hablo de la obra de Antoine d'Agata, me refiero al complejo palimpsesto que se va formando mediante composición, destrucción y recomposición dialéctica —la *dys*-posición según Didi-Huberman—⁵ de un universo archivístico de fotografías, textos y filmes, y que va adquiriendo formas distintas en múltiples exposiciones y libros de título sugerente: *Mala noche* y *De mala muerte* (1998), *Border Stories* (2001), *Insomnia* (2003), *1001 Nights* (2004), *Psychogeographie*

19 |

³ Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada Editores, 2009; *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001; *Gestos de aire y de piedra. Sobre la materia de las imágenes*, México, Cantamares, 2017.

⁴ Laura González-Flores, *Entrevista a Antoine d'Agata*, Galería Patricia Conde, Ciudad de México, 10 de agosto de 2021.

⁵ Georges Didi-Huberman, *Ibid.*, p. 104.

(2005), *Vortex* y *Situations* (2008), *Agonie* (2009), *Anticorps* (2012), *Atlas* (2013), *Oscurana* (2015), *Manifesto* (2017), *Codex* (2019), *Stasis* (2021), *Codex II* y *Praxis* (2021). Éste último proyecto resulta particularmente interesante por reunir imágenes referidas a un sólo lugar a lo largo del tiempo –México– y por presentarse explícitamente como un catálogo de las diferentes estrategias de toma y edición de la obra total de d’Agata.

Marcada por una perspectiva ideológica muy clara, así como por un estilo personal reconocible, la obra de d’Agata se divide en dos regímenes claros y complementarios: sus fotografías “de día”, tomadas en barrios periféricos devastados, campos de refugiados, zonas ecológicamente contaminadas, escenarios de guerra, y sus fotografías “de noche”, tomadas en espacios cerrados que se convierten en territorios del exceso sexual y narcótico. Distintas en sus recursos fotográficos y en su estética, ambos regímenes responden a un objetivo similar: visibilizar la experiencia *común* de quienes viven en los márgenes de la sociedad capitalista regida por la lógica instrumental del consumo, la codicia y el espectáculo. Tomadas desde la perspectiva de quienes *sufren* los excesos del poder soberano –aquellos que Giorgio Agamben asocia con la mera existencia o *nuda vida*–⁶ las fotos presuponen la relación dialógica del fotógrafo con los retratados en una experiencia compartida y de la que surge la imagen.

Si bien muchas de las fotografías de día se produjeron a partir de un encargo profesional documental, su estética se aleja conscientemente de la convención del “instante decisivo” que se asocia justamente a los fotógrafos de Magnum (agencia a la que pertenece desde 2004). Hermanadas por la recurrencia de formas, gestos y estrategias, sus series aparecen como variaciones o interpretaciones de una misma partitura. Lejanas también del manierismo del arte y del de la publicidad, las fotografías de día de d’Agata asumen la literalidad plana de lo visible.

Por el contrario, las fotografías de noche son todo menos precisas. Si bien surgen de la vivencia real del sexo o la droga del fotógrafo con sus modelos –principalmente prostitutas de los barrios–, las imágenes

⁶ Cfr. Giorgio Agamben, *Homo sacer. El poder y la nuda vida*, Valencia, Pre-Textos, 1998.

se producen prácticamente por azar, sin el control del fotógrafo. Explicadas por el fotógrafo como resultado del exceso (y aquí generalmente d'Agata cita la influencia de Georges Bataille), las imágenes de noche son expresiones íntimas e intensas, violentas y urgentes. Son, según el fotógrafo mismo define, “un territorio privilegiado donde no hay reglas, no hay distancia, no hay espacio. Todo el contexto lleva a los seres a intensidades irreales, surreales. Y ahí el miedo y el deseo están en cada átomo, en cada pedacito de realidad”.⁷ Borrosas, las imágenes también recuerdan las pinturas de cuerpos desvanecidos de Francis Bacon, artista a quien inevitablemente se asocia su fotografía:⁸ “todos mis principios de vida son de Bataille, Georges Bataille. Son el exceso y la intensidad. Fue muy extraño cuando llegué hace poco a un texto de Francis Bacon que dice lo mismo que yo: que demasiado no es bastante, todavía”.⁹ En las fotografías de la noche, más que lo visual lo que cuenta es lo corporal somático: “Todo es visible, pero no se ve nada, tan solo la celebración bárbara de la carne que muere”.¹⁰

Opuestos y complementarios, los dos regímenes de día y de noche de la fotografía de d'Agata tienen como eje común un *programa* (él habla más bien de “lógica”) situacionista y extremista:

Debord decía que tenemos dos posibilidades: entender el mundo, criticar analizarlo, y, la segunda, dentro de ese contexto, generar posición físicas propias, gestos acciones. Como punk estaba en la lógica de destruir y negar todo para vivir de la manera más extrema, intensa y auténtica posible. Todo me empujaba a esa toma de responsabilidad de una posición propia. Nunca me llamé fotógrafo, no me interesaba la fotografía. Me interesaba la posición de vida que tenía.¹¹

En suma, como el *Kriegsfibel* de Brecht, también el conjunto de la obra de d'Agata, podría considerarse como un manifiesto. De las imágenes, de las palabras, y del cruce intencional e inaudito entre ambas, se produce como si se tratase de un rayo, el efecto crítico.

⁷ Antoine d'Agata, *La nuda vida*. Conversación con Joan Fontcuberta, Festival Panorámic –Centro Kbr Fundación Mapfre, 6 de agosto de 2020.

⁸ Antoine d'Agata/*Francis Bacon*, Textos de Bruno Sabatier, Léa Bismuth y Perrine Le Querrec, París, The Eyes, 2020.

⁹ Laura González-Flores, *op. cit.*

¹⁰ Antoine d'Agata, *Oscurana*, texto de artista.

¹¹ Laura González-Flores, *op. cit.*

Didáctica de la guerra

Estudiar la analogía entre la producción “extendida” de d’Agata y el *Kriegsfibel* de Brecht permite elaborar la siguiente hipótesis: más que como fotografía, la obra de d’Agata funciona como un montaje, es decir, como un complejo tejido de imágenes y palabras en cuya trama se sostiene una *posición* respecto del mundo representado. Al tomar la forma de “atlas”, es decir, de un conjunto de láminas que busca contener el universo representado, la obra también adquiere un sentido *topológico*. Busca propiciar la *orientación* de los lectores/espectadores en un mundo virtual según una lógica determinada. En ambos casos de Brecht y d’Agata, es ta lógica es de tipo ético y político. El carácter mostrativo de las láminas de ambos también tiene una inevitable intención didáctica: no sólo *muestra* algo, el mundo, sino que *muestra cómo* colocarse ideológicamente ante éste.

En ambos casos es inevitable pensar en el antecedente magistral que constituye *Los desastres de la guerra* de Goya (1810-1815), una obra que también conjuga imágenes y textos, en forma de títulos sarcásticos. En *Atlas o la Goya ciencia*, el tercer libro de *El ojo de la historia*,¹² Didi-Huberman separa los títulos y los ordena como un poema que utiliza como epígrafe:

*Siempre sucede
Amarga presencia
Duro es el paso!
Y no hai remedio
Por qué?
No se puede saber por qué.
No se puede mirar.
Bárbaros!
Todo va revuelto.
Yo lo ví!
Y esto también.*

Los títulos de Goya imponen un giro cáustico al sentido crudo de sus grabados, en los que muestra los efectos de la guerra sin ambages. *Para eso habéis nacido*, por ejemplo, representa un hombre escupiendo sangre,

¹² Georges Didi-Huberman, *Atlas...*, op. cit.

uno de sus brazo como muñón, cayendo sobre un montón de cadáveres. *Tanto y más* es eso: una montaña de cadáveres con las extremidades laxas saliendo de los cuerpos. Imágenes que anteceden, en su cruda mostración de los hechos, tanto a las láminas del *Kriegsfibel* (láminas 36, 40 o 47), como a las fotografías de d'Agata (la morgue en Oaxaca).

Si el “mundo” al que refiere la obra de Brecht es el espacio cultural roto y trastornado por la “gran guerra” que marca la historia europea en la primera mitad del siglo xx (y aquí me refiero a ese periodo unificado y extendido que comprende ambas guerras mundiales, del que habla Enzo Traverso,¹³ y cuyo fin coincide con los años en que Brecht trabaja en el *Kriegsfibel*), el mundo de d'Agata también es el de una civilización en ruinas. En su caso, la cultura postindustrial de fines del siglo xx, capitalista y neoliberal, pero en decadencia, y de diferencias sociales agudizadas. Mientras que Brecht representa los seres humanos como la “carne de cañón” de una guerra real, física y literal, d'Agata retrata figuras borrosas y sin definición, cual apariencias espectrales de una máquina económica funcional e irracional. Reducidos a carne, los seres fotografiados por él se asimilan a restos humanos. O, más bien, a meros entes animales, inmersos en experiencias primarias y viscerales como el sexo, la violencia o la intoxicación química, que comúnmente se asocian a lo oscuro o lo salvaje.

Víctimas en todo caso, los seres humanos de Brecht y de d'Agata muestran una diferencia significativa: mientras que la humanidad afectada por los distintos efectos de la guerra identificados por Brecht en su “abecedario” o “libro de lecciones” *ganan* o *pierden* algo al sufrirla, los seres humanos que protagonizan las fotos de d'Agata son seres que, de entrada, *ya están perdidos*. Pertenecientes todos ellos las clases proletarias, de donde también procede la familia de d'Agata, los seres retratados por él comparten el vivir en una situación que aparece como sin escapatoria. Mientras que Brecht produce sus montajes desde la posición privilegiada del testigo activo y crítico, d'Agata emprende la práctica fotográfica como un acto de exorcismo presencial. En éste, los participantes –incluyéndolo a él– buscan escapar de su condición de parias sociales. Generalmente prostitutas o proletarios, son las víctimas de una “guerra social”, por usar las palabras de d'Agata:

23 |

¹³ Cfr. Enzo Traverso, *Fire and Blood. The Great European War, 1914-1945*, London, Verso, 2014.

Yo defino la fotografía como una práctica intrínsecamente ligada a la elaboración de una posición que descansa en la experiencia vivida. Fotografía como una estrategia de guerra social cuyos cimientos filosóficos son el caos, la violencia, la intransigencia y la paciencia. Comportándose, en cada instante, entre los límites de una crítica feroz del confort y el compromiso, de la cobardía y la corrupción.¹⁴

Guerra a la guerra. Tanto el *Kriegsfibel* de Brecht como las fotografías y textos de d'Agata pueden describirse como “manifiestos” contra de la guerra. La real y literal, en el caso de Brecht, y la implícita en una racionalidad neoliberal que, en la visión de d'Agata, también marca y destruye a los seres humanos, convirtiéndolos en restos de carne. En su caso, la toma de posición es fundamental porque implica la decisión de colocarse entre comportamientos antitéticos: el confort y la cobardía, en el lado pasivo, y el compromiso y la corrupción, del otro. Tanto en Brecht como en d'Agata, el montaje constituye un dispositivo crítico —una pedagogía negativa— cuyo propósito es producir una reacción ante aquello que se representa, la guerra.

Montaje

El montaje es un recurso que produce una cualidad performativa en el discurso: las imágenes, más que representar una “guerra”, la ponen en escena. Los fotoepigramas de Brecht y las fotos y retículas de d'Agata vuelven real el conflicto en el espacio de la obra: el choque entre imágenes y palabras, entre seres y sociedad, entre vida y muerte. En el caso de d'Agata la tensión también surge del borramiento mismo del fotógrafo en la imagen. Al entrar en la escena, no sólo cede d'Agata su control como autor de la imagen final, aceptando que el resultado sea efecto del azar, de la operación automática del aparato, o de la acción de otro participante que acabe operándolo. Así, mientras que Brecht es claramente un autor intencionado de su *Kriegsfibel*, d'Agata trastoca intencionalmente la noción de autoría al compartir con sus retratados la acción que genera la imagen. Mientras que la obra de Brecht se sustenta en el gesto lúcido

¹⁴ ADA, *Manifiesto*, Arles, Studio Vortex, 2017, p. 16.

e implacable de la edición crítica, la d'Agata parece buscar olvidarse de sí: es una “lenta desaparición de toda perspectiva, de todo punto de vista.”¹⁵

Ambos, sin embargo, producen su trabajo desde una herencia práctica vanguardista que integra la idea de que el autor no necesariamente *hace* la obra, sino que la *toma*. Si Brecht se siente impelido por las circunstancias de la guerra y por su exilio, a *apropiar* las imágenes de la guerra con el fin de *dys-ponerlas* en sus fotoepigramas, como explica Didi-Huberman, d'Agata transgrede conscientemente los derechos de autor al apropiarse imágenes policiales o de los medios, e incluirlas como parte de su trabajo (y de ahí el problema legal surgido con su libro *Manifesto* en 2017).

En el nuevo discurso intertextual que ambos crean, el sentido no está necesariamente en las imágenes, ni en las palabras, sino en buena parte en el espacio intersticial entre ambas. Es en el hueco discordante e híbrido (o en la falta de aire en las retículas de d'Agata) donde se produce el gesto crítico. Es ese “aire” que Didi-Huberman describe al hablar de la filosofía *pneumática* de Pierre Fédida¹⁶ y que transmite una cualidad orgánica a la producción de la obra. Sea el fondo del papel (en el caso de Brecht), el espacio oscuro de la escena (en las tomas de d'Agata) o el espacio entre texto y retícula (en los libros de d'Agata), el vacío (o lo lleno) adquiere un valor signifiante: el aire o la falta de aire (en las retículas de d'Agata) que subraya la diferencia entre lo vivo y lo muerto. Si el aire en Brecht permite pensar, la falta de aire en d'Agata produce, en los lectores/espectadores, la impotencia de ejercer lo racional. Ante sus retículas obsesivas, sólo podemos reaccionar somáticamente, no semánticamente. En sus propias palabras, su obra se asocia a “la asfixia de la mirada.”¹⁷

En ambos casos, la unión disonante de texto e imagen surge de la doble necesidad —la “doble propedéutica, según Didi-Huberman— de “leer el tiempo” y “leer las imágenes”.¹⁸ Eso implica, por un lado, aprehender el sentido discursivo de un *mundo* en un tiempo (el de la historia) y, por otro, descubrir que ese discurso se nos presenta *históricamente* pero manifiesto en imágenes. Éstas, en Brecht, provienen de los periódicos y revistas que llaman su atención y que luego pega en su diario como

¹⁵ Antoine d'Agata, *Oscurana*.

¹⁶ Georges Didi-Huberman, *Gestos de aire y de piedra. Sobre la materia de las imágenes*, México, Cantamarares, 2017.

¹⁷ ADA, *Oscurana*, *ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 43.

elemento que incita la escritura. Y, en d'Agata son las fotografías que va produciendo desde los años noventa y que, aún asociadas a comisiones de prensa, siempre asume como un reto personal.

En el caso de d'Agata, los textos funcionan como un programa que puede anteceder a las imágenes (*Praxis*)¹⁹ o que puede generarse después de éstas (*Stasis*).²⁰ Desde una intención que describe como afín al situacionismo, D'Agata escribe textos. Algunos son largos y programáticos, como en *Manifesto*. Pero otros son discretos y sirven como una trama que acompañan a las imágenes singulares o a las retículas en las páginas de los libros. Generalmente, toman la forma de afirmaciones o sentencias —epigramas— con un carácter crítico y sarcástico parecido al de los cuartetos mínimos de Brecht (y a los títulos de Goya):

*El caos en que toda forma, todo
orden, todo ordenamiento acaba por abismarse.*²¹ [ADA]

*Actitudes marginales que minan los postulados
de la moral económica y desbordan su lógica
mediante la perpetración de actos insensatos.*²² [ADA]

*Nuestros patrones luchan por tenerte, criatura adorable
Corren para tomarte en su larga carrera,
Cada cual más capaz de sangrarte blanca hasta la muerte
Los más justificados de tomarte a la fuerza.*²³ [BB]

*La carne sin nombre, entidad espectral que
aniquila el sentido.*²⁴ [ADA]

*Me dejaron aquí sosteniendo mi cabeza
Él falso dirigente huyendo de sus problemas.
Alimentó al gallo que se atragantó con el maíz
Todos subirán como burbujas*²⁵ [BB]
*Cascabeleo agónico de la muerte que nadie
puede ignorar. No es un hombre que muere,*

¹⁹ Antoine d'Agata, *Praxis*, Arles, Studio Vortex, 2021.

²⁰ Antoine d'Agata, *Stasis*, Arles, Studio Vortex, 2019.

²¹ ADA, *Oscurana*, *ibid.*

²² *Ibid.*

²³ Bertolt Brecht, *Kriegsfilbel*, fotoepigrama 37.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ BB, *Kriegsfilbel*, fotoepigrama 58.

*sino la misma idea de la humanidad.
Descabezado en el lodo, en un lote vacío, un
hombre muerto cumple el destino del resto de
los hombres. Un hombre cuya voz cubre las
imágenes de mundos soñados.*²⁶ [ADA]

*Desgastados por la batalla, si ustedes solamente tuvieran
Suficiente fuerza para pelear por ustedes mismos
Mediante gemidos de muerte y nacimiento,
el mundo estaría contento
Tomó todos los dolores que condujeron a su derrota.*²⁷ [BB]

*Derrota. La acción bárbara se convierte en la
realidad, en auténticos fragmentos de la vida
que, arreglados, cuentan un relato absurdo
y risible de saqueo y sacrificio.*²⁸ [ADA]

*Los llantos de las víctimas previenen el olvido
de la desaparición de sus cuerpos en medio de
la más absoluta indiferencia.*²⁹ [ADA]

Agudos y lacerantes, los textos de Brecht y d'Agata no sólo buscan asociarse críticamente a las imágenes, sino que las producen mediante su calidad metafórica o alegórica. Es difícil de transmitir la calidad poética específica de los cuartetos de Brecht en su traducción al alemán. Todos los críticos destacan el lenguaje concreto y popular de Brecht, pero pocos se fijan en su su obsesivo trabajo de construcción silábica y tonal, en su elección del discurso directo y en las interrupciones o inversiones del orden sintáctico de las palabras ("Cada cual más capaz de sangrarte blanca hasta la muerte"). De modo similar a la intención de d'Agata de dar agencia a los sujetos retratados, Brecht construye sus sonetos dándole voz a los soldados, las víctimas o los perpetradores, así como incluyendo su propia voz en primer persona. Así, sus fotoepigramas funcionan como una especie de "coro" teatral que se forma en la conjunción de las figuras de los recortes y las voces del soneto.

²⁶ Antoine D'Agata, *Manifesto*, Arles, Studio Vortex, 2017, p. 16.

²⁷ BB, *Kriegsfibel*, fotoepigrama, fotoepigrama 74.

²⁸ ADA, *Manifesto*, p. 13.

²⁹ *Ibid.*, p. 16.

Referidos tanto a los efectos de la guerra literal o social en los seres humanos como a los valores éticos y políticos de sus autores, los fotoepigramas de Brecht y d'Agata adquieren el carácter de un manifiesto: he ahí la *toma de posición* de sus autores ante los acontecimientos de su tiempo. En ambos casos, el montaje hace un uso recurso de los mismos gestos del recorte (ritmo) a fin de destacar los motivos. A partir de este ritmo se desprende la variación de formas o de sonidos (larmonía y/o discordancia, “desvío” en el caso de d'Agata) para sugerir ecos semánticos del mismo tema. Brecht y d'Agata trabajan en tiempos “rotos” y así son sus producciones: universos sonoros y dislocados que van emergiendo de la yuxtaposición de fragmentos recogidos en situaciones dispersas y urgentes —el exilio en Brecht y la errancia en d'Agata—, y que acaban convirtiéndose en equivalentes metonímicos de un mundo hecho pedazos. Puede entonces afirmarse que ambos conjuntos no sólo siguen la lógica didáctica de un libro de lecciones o “abecedario” (*Lesebuch* en Brecht), sino universalizadora del “atlas” de Aby Warburg que ha estudiado Didi-Huberman: son colecciones de *láminas* cuyo conjunto funciona como una *mina* analógica, una “fuente visual del saber” compartido de un tiempo histórico concreto.³⁰

D'Agata utiliza concretamente el término *Atlas* como título de uno de sus proyectos más recientes, un filme de 2016.³¹ Éste es una compilación de testimonios íntimos de prostitutas en distintas partes del mundo como Cambodia, Rusia y la India, que hablan sobre la relación de cuerpo, trabajo y dinero. Construida en once segmentos, la película introduce, en los *raccords* entre secuencias, una *voz en off* femenina (la de Tania Bojórquez, compañera y colaboradora de d'Agata), que actúa como voz crítica. En este filme, la guerra es la que libra en el cuerpo de los sujetos sociales más débiles, las mujeres que acaban prostituyéndose para vivir. Y que en el filme recuperan agencia y voz gracias a la mediación fotógrafo, que elige acompañarlas en ese mundo marginal. Si el *Kriegsfiel* es un atlas de una guerra externa, social, el *Atlas* de d'Agata es un documento de la guerra invisible en los márgenes de toda sociedad contemporánea.

³⁰ Georges Didi-Huberman, *Atlas o la Gaya Ciencia, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*, Madrid, Museo Nacional Reina Sofía, 2011, p. 19.

³¹ *Atlas*, dir. Antoine d'Agata, 2016, 77 min.

Pero no sólo la anterior película de d'Agata responde al sentido de un atlas del mundo —en su caso, una guía *negativa* de sus ruinas—, sino todo el conjunto de su obra, que siempre sigue la lógica del recorte y recomposición de imágenes, así como de su contraposición a textos. Sin el acompañamiento y el dictado político de los textos, las fotografías de d'Agata podrían percibirse como simples ejercicios de estilo. En d'Agata observamos el uso de la misma doble estrategia *épica* que Roland Barthes describe en Brecht: la del acto soberano de recortar (*découpage*) y la de afirmar al sujeto que recorta y monta, construyendo un cuadro desde su posición.³² Sobre la calidad intertextual del montaje, Barthes agrega que “la sustancia de las distintas artes será de poca importancia” porque tanto las imágenes como las palabras son “geométricas” porque recortan los segmentos que luego se hace funcionar como representaciones. Hacer un discurso es “representar el cuadro que uno tiene en mente”, y el cuadro puede ser una pintura, una escena, una toma, un rectángulo recortado: cualquier fragmento extraído intencionalmente de un universo mayor. O puede tratarse también de segmentos pictóricos, teatrales o literarios con bordes definidos, “irreversibles e incorruptibles”.³³ Hablamos, en suma, de la estrategia vanguardista de considerar el pedazo como un síntoma metonímico del mundo. A Brecht y d'Agata podría aplicárseles lo que algunas vez dijo J. W. Turner sobre el paisaje, que “no es un cuadro hecho de fragmentos, es un cuadro de fragmentos”.³⁴

El carácter fragmentario del discurso es relevante en Brecht y d'Agata porque busca alejar ambas producciones de su asimilación mimética y descriptiva. La estrategia compartida es alejarse de la *descripción* para asumir la *mostración* del lenguaje. Lo concreto sustituye a lo extenso. Se recorta y pega —y luego se comenta— para aislar un contenido tomado como un universo válido en sí mismo. Los fragmentos llaman nuestra atención en los seres desvalidos y espacios rotos de un tiempo de guerra. En el tiempo en que trabaja en el *Kriegsfibel* —cuando vive huyendo, en el exilio—, Brecht confiesa su dificultad de escribir poemas largos. También d'Agata trabaja a salto de mata, cambiando de lugar, país, e incluso de continente en poco tiempo.

³² Roland Barthes, “Diderot, Brecht, Eisenstein”, *Screen*, vol. 15, no. 2, 1974, p. 33.

³³ *Ibid.*, 33-34.

³⁴ W.J. Turner citado por Lawrence Gowing en *Turner: Imagination and Reality*, N.Y., MoMA, 1966, p. 12.

En ambas producciones hay un doble gesto de significación: se erige el sentido de la obra, pero también se evidencia su construcción.³⁵ El discurso tiene un carácter crítico y performativo; y, en este caso, también fetichista, porque funciona como un objeto sustituto de algo que está en el mundo:

Un cuadro bien compuesto es un todo contenido bajo un único punto de vista, en el que las partes trabajan juntas hacia un fin y una forma por su mutua correspondencia como una unidad tan real como los miembros del cuerpo de un animal.³⁶

La anterior noción del recorte de Barthes (que deriva del estudio de Diderot) es la “dialéctica del deseo” manifiesta tanto en el “efecto amoroso” del recorte, como en su reposicionamiento en el espacio. En el teatro épico de Brecht es clave la construcción por cuadros sucesivos. Todo el peso del sentido y del placer radica en cada escena y no en el conjunto integral o serial de éstas.³⁷ Así, hay un sentido ideal en cada escena (en el *Kriegsfibel*, en cada lámina), pero no un sentido final del conjunto. Como subraya Didi-Huberman al respecto del atlas en Warburg, éste tiene un sentido complejo no unificado, pues no responde a la intención de sintetizar un todo integral, ni de clasificar (de la A a la Z, como en un diccionario). Su propósito es “suscitar la aparición, a través del encuentro de [...] imágenes disímiles, de ciertas “relaciones íntimas y secretas”, ciertas “correspondencias” capaces de ofrecer un conocimiento transversal de esa inagotable complejidad histórica”.³⁸ Algo que se vuelve evidente en las producciones de Brecht y de d’Agata.

Tomada por Didi-Huberman del *Atlas Mnemosyne*, la anterior cita de Warburg muestra una semejanza evidente con la noción del *V-Effekt* (*Verfremdungseffekt*, efecto de distanciamiento) propuesto por Brecht en su teatro épico en los años treinta.³⁹ Esto nos lleva no sólo a la importancia que otorgan Warburg y Brecht a la disparidad de los elementos del cuadro, sino al espacio y el tipo de unión de los mismos: cuanto más extraño ese espacio de escisión, más atención crítica recibirá por parte

³⁵ Roland Barthes, *ibid.*, 34.

³⁶ Diderot cit. por Barthes, *ibid.*, p. 35.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Georges Didi-Huberman, *Atlas*, p. 15.

³⁹ Bertolt Brecht, *Pequeño Organon para el Teatro*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, p. 45.

de los lectores/espectadores. Algo que también d'Agata trabajará en sus fotografías, en su caso, una *puesta en situación*.

Teatro, situación, acción

Producida mediante distintas estrategias de cada género, la distancia crítica es un recurso común a las teorías del teatro y del cine desde los años veinte. Aparece en esos años en el “teatro de atracciones” de Tretjakov, en el montaje de Eisenstein y, una década más tarde, en la conceptualización del *V-Effect* de Brecht (en su caso, resultado de la influencia de su amigo Tretjakov y de su apreciación del teatro chino). En las artes plásticas, la unión figurativa o literal de elementos dispares—lo “bello como el encuentro fortuito en una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas”, para poner el ejemplo de Lautréamont—⁴⁰ aparece como un recurso común a las distintas corrientes de vanguardia desde inicios del siglo xx.

En el caso de d'Agata, que empieza a fotografiar en los años noventa, la intención de provocar un choque en el espectador proviene del situacionismo, movimiento en cuyos cuadros callejeros populares y radicales se integrará siendo un adolescente en Marsella.⁴¹ D'Agata abandona la casa familiar para vivir en la calle, donde acaba asociándose informalmente a un grupo de inspiración situacionista y de estrategias terroristas, *Les Fossoyeurs du Vieux Monde*. Basados originalmente en Niza, *Les Fossoyeurs* publican entre 1979 y 1983 cuatro números de una revista cuyos textos programáticos y uso de imágenes apropiadas de los medios muestran un parecido cercano a los del fotógrafo.⁴² Es desde su familiaridad con el situacionismo (y, muy particularmente, con Debord) como d'Agata integra, implícita o explícitamente, nociones como la deriva, el desvío y la psicogeografía a su práctica de la fotografía. En ésta es particularmente relevante la “situación”, una noción de la que Debord reconoce la influencia de Brecht: “En los estados obreros, sólo la experiencia conducida por Brecht en Berlín está próxima, por su cuestionamiento de la noción clásica del espectáculo, de las construcciones que nos importan hoy. Sólo Brecht ha logrado resistir a la estupidez del realismo socialista

31 |

⁴⁰ Ulrich Weisstein, “Collage, Montage, and Related Terms. Their Literal and Figurative Use in and Application to Techniques and Forms in Various Arts”, *Comparative Literature Studies*, March 1978, vol. 15, no. 1, p. 126.

⁴¹ Laura González-Flores, *ibid*.

⁴² Antoine d'Agata, Conversación con Laura González-Flores, Arles, 9 de octubre de 2021. *Les Fossoyeurs du Vieux Monde* [revista en papel], no. 1, febrero 1977, no 2. abril 1979, no. 3 abril 1981, no. 4, mayo 1983.

en el poder”.⁴³ Debord define la situación como una práctica colectiva y oposicional que se aleja del espectáculo para integrarse a la vida crítica y consciente:

Obviamente, la relación entre el director y los “vividores” de la situación no puede convertirse en una relación entre especializaciones. Sólo es una subordinación momentánea de todo un equipo de situacionistas respecto al responsable de una experiencia aislada. Estas perspectivas, o su vocabulario, no deben hacernos creer que se trata de una continuación del teatro. Pirandello y Brecht han hecho ver la destrucción del espectáculo teatral, así como algunas reivindicaciones que aún van más allá. Podría decirse que la construcción de situaciones reemplazará el teatro solamente en el sentido en el que la construcción real de la vida haya reemplazado para siempre a la religión.⁴⁴

Por su apego a la experiencia real, a la crítica y la acción, el situacionismo es clave para comprender el sentido de la obra de d’Agata. Debord, pero también Artaud, Bataille o Breton, funcionan como un punto de toma de posición explícita de su práctica fotográfica, como puede leerse en este texto de d’Agata incluido en su libro *Desórdenes*, de 2015, que inicia con una cita del líder situacionista:

La belleza nueva será de SITUACIÓN, es decir, provisoria y vivida [Guy Debord]. La fotografía se nutre de la miseria de los hombres. Más allá de su hipocresía fundamental, ella es un engranaje esencial de la mediatización del mundo, al alimentar el pensamiento en sistemas de representación y escritura asociadas a lógicas insidiosas de consumo...⁴⁵

D’Agata sigue a Debord sobre todo en su crítica a la mediatización imaginaria del mundo. Y lo hace por medio de imágenes, con su práctica fotográfica. Es en las imágenes donde se manifiesta la guerra social que afecta el cuerpo-imagen de las personas espectadoras-consumidoras, convirtiéndolas en espectros del sistema. De ahí la importancia de responder mediante una estrategia también imaginaria:

⁴³ G. E. Debord, “Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l’organisation et de l’action de la tendance situationniste internationale”, *Inter. Art Actuel*, no. 44, 1989, p. VII.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Antoine d’Agata, *Desordres*, Arles, Magnum/Les filles du Calvaire, 2015.

En esta lucha sin piedad con lo visible, yo persigo las fracturas susceptibles de abrir un acceso al otro, mido los riesgos inherentes a toda toma de posición, elaboro prácticas, perspectivas y estrategias de supervivencia inéditas [...] La fotografía es una fuente de desórdenes porque ella lleva, en ella misma, los gérmenes de la acción.⁴⁶

¿Qué es la acción para d'Agata? Concretamente, la puesta en situación. Mientras que en Brecht es muy claro el montaje como *representación* (el fotoepigrama como teatro crítico de lo social), en d'Agata la acción es literal, una *presentación*. Es decir, la experiencia real de aquello que se critica. D'Agata documenta, pero lo hace de manera radicalmente diferente al “instante decisivo”, una práctica documental que Cartier Bresson describe como la perfecta sintonía del cerebro, la mano y el ojo. A tal racionalidad, d'Agata opone el exceso del cuerpo, dionisiaco:

Fotografía para enfrentar el mundo, involucrándome en el mismo protocolo interminable, atravesando y siendo atravesado por experiencias cuyo común denominador es el exceso. Al confrontar las contradicciones inherentes al uso de la fotografía documental, documento lo que vivo y vivo las situaciones que documento, en un camino amenazado por el riesgo, el azar, el deseo y la inconsciencia, en una búsqueda frenética de la sensación de estar vivo, de formar parte de la vida.⁴⁷

La fotografía de d'Agata rompe la oposición del sujeto que ve (el fotógrafo) y del objeto visto (lo retratado). Por lo tanto, se imposibilita la relación del poder del primer polo sobre el segundo. Su práctica fotográfica trastoca esa jerarquía por partida doble: por un lado, *feminiza* la posición del fotógrafo al volverlo a él también un objeto de la mirada. Y por otro lado, *subjetiviza* al objeto retratado al otorgarle agencia en la producción de la imagen. De una práctica racional y subjetiva, la documentación fotográfica se torna una experiencia dionisiaca –corporal, visceral e irracional– que, además, es colaborativa:

A fin de transcribir mi posición en el orden físico y social, y para escapar la pasividad orgánica y política, invento una escena en la que me condeno a vivir, literalmente y en la carne. En este frágil intento, la imagen queda definida tanto a través y dentro del acto que la engendra.⁴⁸

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ ADA, *Manifiesto*, p. 347.

⁴⁸ *Ibid.*

Lo anterior se aplica concretamente a las fotos de noche d'Agata, las producidas en espacios cerrados, oscuros, asociados al sexo y la droga, y en las que se perciben las figuras borrosas de seres olvidados de sí mismos. En estas fotos, la acción surge de la carne del retratado a través del sexo o la droga. El fotógrafo rehúsa así conscientemente al control sobre la imagen: no hay coordinación posible del cerebro la mano y el ojo. Ni orden racional. La imagen se produce por azar —o no— como parte de una *situación* en la que el fotógrafo se involucra real y activamente. Productos accidentales de la situación, las fotografías implican la disolución voluntaria de la subjetividad del fotógrafo y su conversión en un objeto fotográfico más. He aquí *posición* política de d'Agata: más que sólo imágenes, son encarnaciones, crudas y violentas, de la lógica instrumental de la sociedad de consumo.

La razón instrumental y tecnológica también es el blanco del régimen complementario de fotos de día. Producidas en los bordes de las ciudades, generalmente en espacios baldíos y destartados, son fotografías tipológicas de espacios en ruinas y sujetos marginales: hombres y mujeres de clase trabajadora, personas sin casa, grupos de refugiados, miembros de bandas urbanas. Transformados en imágenes recursivas de un mismo gesto, un mismo patrón, las cosas y personas parecen sino “casos” diferentes de un sistema social aplastante, cuya lógica es la estandarización y la repetición.

En algunas series, los fondos devastados se desplazan al primer plano convirtiéndose en el motivo central de la imagen. Espacios en guerra, requieren que el fotógrafo utilice su cámara como un arma para hacer frente a esa realidad:

Estoy tan comprometido con estas imágenes [de día] como lo estoy con las fotos de noche. La diferencia es que para las fotos de día me esfuerzo por usar la lógica, el discernimiento, la claridad. También intento fotografiar esos lugares y situaciones que me inspiran repulsión u horror. Tomo fotografías de guerra...⁴⁹

⁴⁹ Antoine d'Agata, “Entrevista con Raphael Schammas”, 7 de febrero de 2014, *Manifiesto*, p. 341.

Para enfrentar el mundo, el fotógrafo se interna en todo aquello que de él encuentra horrible, brutal y violento. Visita fábricas, edificios institucionales densamente poblados, lugares en ruinas, devastados por la violencia. Aquí no se percibe la violencia asociada al exceso del cuerpo, de algún modo liberadora, sino la violencia institucionalizada en la sociedad de consumo, que vuelve todo uniforme y que proviene de la codicia, de la pulsión de acumulación.⁵⁰ En sus dos tipologías complementarias, las fotos de día y de noche, D'Agata documenta dos lados opuestos e inseparables de la violencia rampante que devora el mundo: la violencia económica institucional y la celebración bárbara de la carne que se consume en el sexo y en humos narcóticos.⁵¹

En ambos regímenes, la edición cumple un papel fundamental al servir como orientación de la desmesura y el caos. Opuesta a la toma fisiológica y narcótica de las fotos, la edición en d'Agata es sorprendentemente precisa y racional, casi matemática. Como él mismo afirma, es posible “encontrar la salvación en la expresión sensible de la locura geométrica del mundo”.⁵² Si en Brecht la crítica se asocia con el potencial performativo del montaje —las figuras de los recortes actuando en el escenario limitado del papel bajo el comentario sarcástico del lenguaje—, en d'Agata la crítica consiste, sobre todo, en el “marco” que elige para presentar sus fotografías. Un primer componente de este marco será el montaje programático de las fotos como retículas. El segundo componente será el manifiesto verbal anexo que parte de un título clave que sugiere la intención de cada proyecto: *mala noche*, *anticuerpo*, *atlas*, *desórdenes*, *nuda vida*, *stasis*, *virus*, *praxis*.

La obra de d'Agata es teatral no sólo porque surja de acciones, sino porque en su propuesta estética, museística y editorial pretende ocupar conscientemente el espacio. En algunos de sus libros (*Stasis*, 2021) o exposiciones (*Anticorps*, 2013 o *Virus*, 2021) las retículas de fotos transmiten una pulsión obsesiva y todo abarcadora. Organizadas en líneas o retículas formadas por distinto número de fotos —que entonces toman un tamaño relativo en la retícula según su número— las imágenes de d'Agata parecen siempre pelearse por existir en el espacio. La “guerra

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Antoine d'Agata, “Documenting the Dirty. Dazed and Confused”, Entrevista con Kingston Trinder, 2015, *Manifiesto*, p. 373.

⁵² ADA, *Oscurana*, *ibid.*

social” la libran literalmente las imágenes en el espacio simbólico de la página del libro o del muro de la galería. Las formas y los contenidos se multiplican hasta volverse un conjunto indistinguible que aturde a la persona espectadora. Es ella quien deberá asumir un papel activo ante el universo caótico de imágenes dispuesto por d’Agata para extraer de él su sentido. Forzada a seguir la lógica del fotógrafo, la espectadora deberá *actuar* ante las imágenes para asumir, también ella, una *toma de posición* ante ese mundo violento de la representación.

Si el teatro épico de Brecht busca propiciar la actitud crítica mediante la imposible identificación mimética con la realidad representada,⁵³ los montajes de d’Agata fomentan algo similar. Resulta imposible mantenerse indiferente, física y afectivamente, ante sus retículas abarrotadas de escenas violentas. Como los actos discontinuos del teatro de Brecht, la obra de d’Agata nos golpea, haciéndonos reaccionar a la vorágine de cientos de fotografías distintas, cada una de ellas un fragmento metonímico y equivalente —una “mónada”⁵⁴— de un universo injusto y violento, desarticulado y ebrio. Un mundo sin razón que, por la acción metódica del fotógrafo al tomar las fotos (régimen de día) y organizarlas (régimen de noche), se vuelve aprehensible.

Desorden, programa

*El desorden del mundo, ahí está el tema del
arte. Imposible afirmar que, sin desorden, no
habría arte, y tampoco que podría haber uno:
no conocemos ningún mundo que no sea desorden.*

Bertolt Brecht, 1940

A lo largo de los años Antoine d’Agata ha ido complejizando la edición de sus retículas. Su estrategia básica es organizarlas metódicamente en formatos verticales u horizontales para conformar rectángulos perfectos. Pero varía el tamaño relativo de las fotos para producir un efecto de

⁵³ Bertolt Brecht, “Ejercicios para los comediantes”, 1940, cit. por Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes...*, op. cit., p. 29.

⁵⁴ Rouillé, Andre, “La monade d’Agata”, en Antoine d’Agata, *Actes. Une présence politique d’Antoine d’Agata*, Marseille, André Frère Editions, 2015, p. 24.

acercamiento o alejamiento respecto de las imágenes. Al observarlas con cuidado se aprecia la indiscutible maestría y versatilidad del oficio de d'Agata: no sólo se distingue la consistencia formal de las fotos (algo que consigue generalmente tras la toma), sino la existencia de un programa iconográfico que guía su producción. No es casual que en las distintas series de d'Agata se repitan las mismas imágenes. O los mismos gestos, las mismas configuraciones gráficas, los mismos recursos de toma. Es la recursividad de temas, formas y gestos lo que sustenta el programa estético y político de d'Agata. Cual notas en una partitura, las fotos clave del fotógrafo —las prostitutas de *Mala noche*, Nuevo Laredo, Phnom Phen, Kiev o Tibilisi, los obreros en Egipto o Haití, o los obreros de la Central en México— aparecen y reaparecen en sus distintas series según un orden, un tamaño y un rol distinto.

Detengámonos en este punto. Si el fotógrafo considera que cada proyecto es una forma inacabada y tentativa de un trabajo *siempre en proceso*, lo que verdaderamente da sentido a su obra es justamente eso, el proceso de montaje, construcción y reconstrucción de ese sentido. Si bien los analistas de d'Agata se concentran generalmente en el tema y la estética vistosa de las imágenes, aquí me gustaría subrayar que sólo puede comprenderse el sentido de su obra al considerarla como un proceso integrado por la producción, la edición de las imágenes, la puesta en relación de éstas con los textos, y por su despliegue determinado en el espacio del libro o la exposición. Digamos que es un proceso y un marco: más que analizar las imágenes en sí —exactamente las mismas en proyectos diferentes— lo que ha de estudiarse en cada nuevo proyecto de d'Agata es la *posición* relativa, sintáctica y semántica de las imágenes y los conjuntos de imágenes respecto de la producción anterior. Entonces, deberíamos afirmar que su obra es un proceso, un marco y un palimpsesto, al mismo tiempo. Además de comprensiva, tiene una progresiva intención monográfica.

De los proyectos monográficos más recientes quisiera destacar, por su clara relación con el programa de d'Agata, el libro *Desórdenes*, del 2015.⁵⁵ En él, d'Agata presenta el trabajo realizado en los veinte años anteriores reorganizándolo según la lógica todo-abarcadora del atlas que hemos discutido anteriormente: responde a una doble intención textual e imaginaria y, además, lo hace por medio de “láminas” que, en ese caso,

⁵⁵ ADA, *Désordres*, *ibid.*

son retículas integradas por un número variable de fotos. Esta estructura permite al fotógrafo integrar una gran cantidad de imágenes, subsumidas en conjuntos de valor semántico diferente. El “desorden” asociado a la temática crítica —por no decir obscena— de sus imágenes, queda contenida mediante el estricto control geométrico de las retículas, siempre dependiente del rectángulo de la maqueta del libro.

Así, al pasar las páginas, se *leen* las retículas como conjuntos ordenados de imágenes: como “manchas” de distinta configuración. Las luces y sombras de cada imagen se suman a las adyacentes formando cavidades y relieves: la gran imagen resultante se asemeja a un tapiz tejido por las microhistorias contenidas en cada unidad. El nexo tan cerrado entre las imágenes —la falta de espacio entre ellas— produce un efecto musical: una textura que vibra según los colores o las intensidades de luz de los distintos conjuntos de imágenes. Al pasar las páginas del libro o contemplar las retículas en el muro, el espectador tiene la sensación, según el cambio de tamaño de las imágenes, de acercarse o alejarse afectivamente de éstas.

Ante el desorden del mundo, nos dice Didi-Huberman de Brecht, el artista interroga las singularidades para luego situarlas en conflicto con muchas otras: es un “desorden organizado”, según la formulación del montaje de Laszlo Moholy-Nagy.⁵⁶ Justamente es así cómo puede describirse la creciente complejidad monográfica de *Desórdenes* y otros proyectos de d’Agata: como un proceso dialéctico que contrapone el máximo caos al orden más obsesivo. La cualidad *superviviente* que Didi-Huberman observa en Warburg, también está presente en el programa iconográfico de d’Agata:

Sólo es válido un arte dañino, subversivo, asocial, ateo, erótico e in-moral, antídoto de la infección espectacular que neutraliza los espíritus y destila la muerte. Los únicos puntos de referencia son algunas imágenes supervivientes.⁵⁷

⁵⁶ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes ...*, op. cit., p. 103.

⁵⁷ D’Agata no utiliza como Didi-Huberman el término francés *survivantes* sino su sinónimo *rescapées*. Antoine d’Agata, *Actes*, p. 14.

Mientras que en su *Atlas* Warburg busca analogías (diferencias a partir de las semejanzas) como medio para hacer surgir un sentido *super-viviente* en las imágenes, d'Agata destaca las semejanzas que aplastan las diferencias y que subsumen su especificidad: en suma, propone un programa. El del mundo como espectáculo de Debord en los sesentas, el del control pesadillesco y telemático de Orwell de 1984, el del código binario y naturalizado de la realidad virtual de *Matrix*. Todo lo anterior confluye en la obra que d'Agata produce como un gesto de rebelión ante un mundo obsceno.

Tiempos obscenos

Enfrentarse con lo sucio. He ahí el significado etimológico de lo “obsceno” como algo enfrentado (*ob-*) a la suciedad (*-caenum*). Lo obsceno también refiere a lo siniestro o al mal agüero al asociarse, en la literatura romana, a las miasmas de los sacrificios de animales repulsivos de ver. Por asociación, calificamos como “obsceno” a todo aquello que por pudor no deberíamos ver: la guerra, la muerte, el sexo. Todo aquello que yace *fuera de la escena* racional, controlable y *apolínea* del mundo.

En *Atlas o la Gaya ciencia*,⁵⁸ Didi-Huberman describe cómo en el atlas de Warburg se produce una dialéctica entre lo más alto y lo más bajo, entre lo sideral y lo visceral, entre el aspecto astral de la experiencia humana y su opuesto, el aspecto monstruoso.⁵⁹ Contemplar la viscera implicaba observar, en un espacio dedicado a lo sagrado (de ahí *con-templum*), los signos de futuro.⁶⁰ Didi-Huberman construye una analogía entre la mesa (*table*) donde se colocan las visceras para interpretarlas y la lámina (*table*) del *Atlas*: ambas sirven como soportes donde se *dys*-ponen los fragmentos para su lectura.

¿Cómo se leen esas láminas de esos atlas *obscenos* de la guerra de Brecht y d'Agata? Aquí, deberemos detenernos para intentar comprender el sentido *positivo* de la corrupción de lo físico y lo material en el proyecto del fotógrafo francés. Ante el espectáculo *obsceno* de la guerra, Brecht se coloca como testigo (aunque en algunos cuartetos usa primera

⁵⁸ Georges Didi-Huberman, *Atlas...*, op. cit.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 26.

persona): la guerra está *allá*, delante del sujeto crítico que escribe su diario. En cambio, en d'Agata la guerra está *aquí*, impregnando el cuerpo de quien no puede sino sufrirla y tartamudear. El fotógrafo abandona su posición de sujeto en control al abandonarse a la experiencia y ofrecer a su cuerpo a la situación. Su cuerpo y el de las mujeres retratadas es el campo de batalla donde se libra la guerra social. Si en Brecht la estrategia de producción de imágenes es crítica y apolínea, en d'Agata es visceral y escatológica, dionisiaca, nietzchiana: acepta que los estados alterados elevan al hombre al olvido de sí, en una experiencia que rompe el principio de individuación. El grito sin control de Dionisos –y hay muchas fotos de gritos en la obra de d'Agata– fragmenta la subjetividad para dejar emerger el fondo natural y corporal de la existencia. Es de ahí, del ámbito físico de la carne, de las vísceras húmedas, y no de lo racional y visible, donde surgen las imágenes. Si Didi-Huberman habla, en Brecht, de un “ojo de la historia”, en d'Agata tendríamos que hablar, como en Quevedo, de un “ojo del culo”: de un órgano de visión excretor en el rostro oculto del ser, en las antípodas de la faz luminosa –la cara pública– del ser.

En la obra extensa de d'Agata se reconoce un tema repetido a la obsesión: lo humano en sus funciones primarias de supervivencia. Comer, digerir, excretar o reproducirse: la función crítica se desplaza para encarnarse en las vísceras de un ser enajenado de las funciones “superiores” del pensamiento, según describe Hannah Arendt en *La condición humana*.⁶¹ Los seres retratados por d'Agata –las prostitutas, los trabajadores proletarios, los sin-tierra, los exilados y refugiados, los habitantes de los barrios bajo proletarios, en suma, los parias de la guerra social– están atados a una vida de labor y consumo. “Labor” es todo lo que refiere a la subsistencia fisiológica, aquello que Marx define como “el metabolismo de los seres humanos con la naturaleza”,⁶² es decir, lo que comparten los humanos con las plantas y los animales. Según Arendt, el “consumo” es aquello que se ve propiciado y reproducido por el mundo del trabajo, el de la producción de objetos. Mientras que en la época de Brecht los objetos son cosas materiales, en la sociedad de d'Agata los objetos son imágenes-informaciones intangibles y virtuales que circulan en redes y que conforman nuestro consumo:

⁶¹ Hannah Arendt, *La condición humana*, Buenos Aires, Paidós, 2009, pp. 26-27.

⁶² *Ibid.*, pp. 116-117.

La multiplicación de redes iconográficas, concebidas como un medio de control social reduce la carne a su mínima expresión. La emancipación sólo puede alcanzarse a través de la lógica de la sensación.⁶³

La utilización que hace d'Agata del título del libro de Gilles Deleuze dedicado al trabajo de Bacon no es casual: no sólo refiere a la propia cercanía de su estrategia formal con la del pintor, sino a la de toda su obra, por extensión. Mientras que Brecht busca *ver* para *saber*, según afirma Didi-Huberman, d'Agata busca *ver* para *sentir*: si el conjunto de su obra es un “atlas”, sus láminas son un conjunto de “instrucciones” o “lecciones” de sensaciones. Algo como la teoría de los afectos del arte y la música barroca del siglo XVIII.

Brecht lee, d'Agata siente. Si el montaje en Brecht tiene como propósito la ordenación crítica del ver, el de d'Agata intenta una pedagogía del *sentir* (y de, ahí, que pueda utilizarse la palabra “lógica” que utiliza Deleuze para Bacon). Entonces, la “potencia del ver” (*Schaukraft*)⁶⁴ de la que habla Didi-Huberman para Brecht se transformaría, en d'Agata, en una “potencia del sentir”. Pero, ¿qué implica este desplazamiento de d'Agata hacia el mundo de la “lógica de la sensación”? Si acerca de este punto podría justamente pensarse en la elección de un tema, la sexualidad, lo que auténticamente implica este desplazamiento de la fotografía de d'Agata al ámbito de la sensación es su tajante rechazo a la racionalidad como eje de la producción fotográfica. La fotografía, un medio asociado con la racionalidad de la visión, con el control del “observador” del campo visual, se proyecta hacia lo opuesto, hacia un ámbito sensorio (un *sensorium* en el sentido de Newton) en que la visión acaba disminuida. Más que estética, la apuesta de d'Agata es filosófica, porque trastoca la preeminencia de la visión como sentido hegemónico en la cultura occidental. Ciegos a nuestros hábitos perceptibles, debemos actualizar, en el espacio sensible de d'Agata, otros sentidos considerados “bajos”, como el tacto, el gusto y el olfato: “Todo es visible, pero no se ve nada. Tan sólo la celebración bárbara de la carne que muere.”⁶⁵

La intención de reeducar la visión es parecida en Brecht y en d'Agata: al violar el código de lo “claro y distinto”. Al reacomodar los fragmentos

⁶³ Antoine D'Agata, *Oscurana*, *ibid.*

⁶⁴ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes...*, p. 22.

⁶⁵ Antoine D'Agata, *Oscurana*, *ibid.*

o editar las imágenes, al volverlas borrosas, al deformar o ironizar su sentido por medio del lenguaje, ambos pretenden desestabilizar los hábitos de la visión: buscan que ésta abandone el confort y se vuelva aguda, inadecuada y crítica.

Totalmente inadecuado

*En un contexto donde las imágenes se vuelven
propaganda a través de la transparencia
obscena de un mundo ultracomunicacional,
yo no me preocupo más por reducir el mundo
a una superficie inteligible*

Antoine d'Agata, *Manifesto*

En sus trabajos, Brecht y d'Agata secularizan, profanan, descultifican. De ahí que, en determinadas circunstancias, puedan considerarse como *totalmente inadecuados*. Ese fue el calificativo que dio Otto Grotewohl, el mismo ministro de la RDA, al *Kriegsfibel* de Brecht en 1950. En consecuencia, el libro no pudo publicarse y tuvo que esperar cinco años a hacerlo.⁶⁶

Mucha de la crítica de la obra de d'Agata se desprende de la interrogación de su posible condición obscena o pornográfica. Porque ciertamente puede despertar, de entrada, una atracción morbosa en el público similar a las imágenes de sexo explícito, nota roja o violencia extrema. Según mi perspectiva, este efecto no sólo se ve anulado por la asociación de la imagen con los textos —incluso cuando también éstos reiterativos, casi ilegibles por exceso— sino por la participación del fotógrafo mismo la escena. Brecht nos pone *ante* la obscenidad de la guerra, y d'Agata nos sitúa *en esa obscenidad*. En tanto relación, lo obsceno se vuelve imposible, porque nos envuelve. Como el *Kriegsfibel* de Brecht (o como *Los desastres de la guerra* de Goya) la obra d'Agata no es obscena, pero sí pone en escena —en *situación*— un mundo obsceno que es justamente aquel en el que vivimos. Su obra tampoco es pornográfica, porque rehúsa basar

⁶⁶ Jan Knopft, ed. *Brecht-Handbuch, Band 2 Gedichte*, Stuttgart/Weimar, Verlag J.B. Metzler, 2001, p. 385.

su lógica en el poder de la mirada. Y porque la imagen siempre está puesta en duda por la palabra.

Como espero haber demostrado, el programa de d'Agata busca crear comunidad: ésa que ha de enfrentarse a la razón soberana que aplasta las personas convirtiéndolas en existencia precaria, desnuda. Sus imágenes recubren la *nuda vida* en el tiempo del exceso: Lilith gritará para siempre, en el ritual del exceso de sus fotos, aunque hace mucho que haya muerto en la realidad.

Las imágenes de d'Agata *sobreviven* al convertirse en manifestos del deseo, del exceso, de la voz, del cuerpo. Asumen lo prohibido no para mostrarlo (eso sería pornografía), sino para afirmarlo como límite. Porque es en el encuentro con el límite, con la muerte o el silencio, como se afirma justamente la vida.

Día espectral de la agonía.

La muerte que desborda la vida.

Amar no basta.

Pensar no basta.

Sufrir no basta.

Ser otro en el corazón de una imagen.

Antoine d'Agata, *Oscurana*

Georges Didi-Huberman o la arqueología del saber visual. Algunas bengalas (*fusées*)

Aurora Fernández Polanco*

* Centro de
Investigaciones
y Estudios de
Género, CIEG.
Universidad
Nacional Autónoma
de México, UNAM

45 |

Encontrarse con Georges Didi-Huberman sentado en una de las mesas de la sala Labrouste de la Biblioteca nacional (en su sede de Richelieu) tiene algo de luminosamente anacrónico. Una se frota los ojos pues, aunque las célebres fotografías de Gisèle Freund (1937) nos muestran a Walter Benjamin en una habitación distinta, el propio Benjamin confiesa haber comenzado el texto que trata sobre los pasajes parisinos —aquellos extraños lugares que tenía que atravesar necesariamente antes de llegar a la biblioteca— precisamente en la Labrouste: “ni interior ni exterior, casi al aire libre”.¹ Como sabemos del profundo conocimiento y la empatía que Didi-Huberman le profesa, por un momento pensamos que el filósofo alemán ha vuelto como un fantasma para habitarlo. Algo así le pasó también a Benjamin con Baudelaire.

¹ “Car le ciel d’été peint dans les arcades qui dominent la salle de lecture de la Bibliothèque nationale, à Paris, a étendu sur elle sa couverture aveugle et rêveuse”.

Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages.
Edit. et trad. Jean Lacoste, Paris, éd. du Cerf, 1898
p. 474.

No en vano le dedica uno de los cuadernos (*konvoluts*), el F, de lo que más tarde conoceríamos como *El libro de los pasajes*. Buena parte del fantasma Baudelaire se instala también en el cuerpo de Didi-Huberman quien ha reconocido siempre que, como el poeta, lleva el amor por las imágenes calado hasta los huesos. “Todo el universo visible no es sino un *magasin* de imágenes y de signos”, diría Baudelaire tras declarar su gusto permanente desde la infancia por todas las representaciones plásticas. Lo reconoce de otro modo en *Mi corazón al desnudo*: “Glorificar el culto a las imágenes, (mi gran, mi única, mi primitiva pasión)”. Con el fervor de un nuevo Nicéforo, en uno de los comentarios del Salón de 1859 declara: “el mundo podría acabar antes de que yo fuera iconoclasta”.

Todos ellos comparten el tiempo de una infancia poblada de imágenes. En “12 images pour le meilleur et pour le pire”,² uno de los documentales sobre historiadores del arte denominado *Un oeil, une histoire*, cuenta Didi-Huberman cómo el niño que fue vivía en una casa orientada en dos polos: el taller de su padre, pintor que generaba cosas bellas, y la biblioteca de su madre, con tantos libros y tantas imágenes del horror de la shoah.

En un texto sobre Brecht, Terry Eagleton explica muy bien el carácter fundamentalmente alegórico de la infancia:

Los niños son alegoristas, confusamente a la caza del evasivo sentido del comportamiento; los adultos son simbolistas, incapaces de disociar acción y significado. Los actores no profesionales, como los revolucionarios políticos, son aquellos que no se sienten a gusto con las convenciones y las interpretan mal, ya que nunca se han recuperado de la perplejidad infantil. Tal vez esa perplejidad sea lo que denominamos “teoría”.³

Lo cierto es que Didi-Huberman continúa la tensión alegórica que Benjamin situó en el centro de su *Origen del Drama Barroco alemán*, cuando recomienda abandonar el símbolo, porque, debido a la continuidad que asegura, procura una representación “tranquilizadora” del mundo. Mientras que la mirada del alegórico siempre se fija en

² Documental de Pascale Bouhénic y Marianne Alphant, *Traverses*, 2014.

³ Terry Eagleton, “Brecht y la retórica”, *Minerva*, núm. 6, 2007, p. 62.

fragmentos, en discontinuidades. Busca enloquecidamente un significado, pero lo hace a base de poner en duda todo aquello que se presente como unívoco. La mirada del alegórico es capaz de encontrar, incluso en su experiencia hecha pedazos y en el tiempo estallado, aquellas huellas del pasado que, como fósiles, aparecen en el presente. Siempre de necesaria lectura en un tiempo “ahora”. En este sentido, la alegoría no sería tanto una figura retórica al uso, sino una forma de expresión, como hablar o escribir. Una estrategia crítica y política.

Este preámbulo podría por sí mismo, como ocurre en el teatro clásico español, explicar el argumento de la obra. Solo que, para facilitar la comprensión a sus estudiosos, especialmente a lxs más jóvenes, me ha parecido oportuno proponer una serie de palabras clave o, más bien, palabras-llave. No elegiré el estricto orden alfabético, sino otro más arbitrario, pero no por ello menos rítmico en relación a la comprensión de su obra. Estas palabras, como no podía ser de otra manera, son como bengalas (*fusées*). Luces que estallan y nos hacen señales desde una escritura que parte siempre del no-saber de las imágenes.

Síntoma

En cualquier caso, nunca “la” imagen, siempre las imágenes. Frente a cuantos quieran llevarle a una pregunta sobre la ontología de la imagen, Didi-Huberman defiende con pasión el carácter plural de las mismas. A pesar de su condición de filósofo, huye también de las generalidades en favor de un acercamiento crítico a partir de singularidades. El mundo desmontado en imágenes –y en experiencias–, llega a él siempre desde las singularidades formales. En esa especie de “empirismo transcendental” que ha tomado prestado de Deleuze, las ideas obtienen sus materiales de la sensibilidad. Siempre es un signo sensible el que le hace pensar. Las imágenes, tan mal vistas en la epistemología occidental –por ser parciales, lacunares, sensibles, porque precisamente te saltan a los ojos– entran ahora por derecho propio en los caminos del conocimiento.

Esta forma de asalto tiene un significado mayor que el de su equivalente en castellano “saltar a la vista”. Se trata más bien de una cierta forma –permítanme decir– de “agarrar por el cuello” o, en sus propias palabras: “una imagen que se me viene encima (*me saute au visage*), me retiene en su crueldad, abre en mí un misterio nuevo, una inquietud mayor, que es de entrada la inquietud del contacto entre esta imagen y lo real,

del contacto entre imagen y cuerpo, imagen e historia, imagen y política”.⁴ Esto que se le viene encima y le agarra por el cuello es precisamente el síntoma de la imagen (en la imagen), algo indefectiblemente ligado a un cierto no-saber.

Las fotografías (que es el tema que nos ocupa) le procuran entonces una experiencia fenomenológica, una vivencia impactante, como le ocurrió con las de la Salpêtrière que vio por primera vez, como por azar, colgadas en la pared de un café feminista cercano a la Sorbona, el mismo día que le rechazaron su propuesta de Tesis doctoral sobre Goya. Las imágenes le asaltan y queda preso de un detalle (o un conjunto), golpeado por una primera impresión que luego ha de tratar de expresar. Y, tras ese primer contacto (*fatal*, es decir, inevitable), siente que hay todo un territorio que se dibuja y que tiene que recorrer, y dar forma en la escritura. Así nació su estudio *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*.⁵

Por ello, en uno de los libros en los que da cuenta de su trabajo *Ante la imagen*, no le queda más remedio que pervertir la triada hegeliana y dividir los capítulos en tres partes que denomina “tesis-antítesis y síntoma”. Es decir, un trabajo sobredeterminado de innumerables vericuetos a perseguir. Más con Freud que con Lacán, elige el síntoma para sustituirlo por la tranquilizadora “síntesis”. No en vano, su maestro Walter Benjamin había renegado de ella cuando apuesta por la “dialéctica en reposo”. Cuando la tesis y la antítesis, muy a pesar de Adorno, no se reconcilian nunca, porque están en constante fricción, en continua lucha. Creo que en el concepto acuñado y así visto –como me he atrevido a proponer– se unen en Didi-Huberman Freud con Benjamin, una pareja de la que no se separará nunca a lo largo de su carrera.

Frente a esta experiencia, no le sirve “desentrañar” un símbolo, en el sentido de Panofsky. No se contenta con la lectura de la imagen y necesita acudir al concepto de legibilidad benjaminiano (*lesbarkeit*) que nada tiene que ver con el trabajo sobre las imágenes realizado por los iconólogos. Leer en el rostro de alguien las emociones que suben a la superficie,

⁴ Pierre Zaoui, Mathieu Potte-Bonneville, “S’inquiéter devant chaque image”. Entretien avec Georges Didi-Huberman, *Vacarme*, n°37, 2006, pp. 4-12.

⁵ Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la*

Salpêtrière, París, Macula, 1982. *Les Démoniaques dans l'art, suivi de La Foi qui guérit*, de J.-M. Charcot et P. Richer (édition et présentation, avec P. Fédida), París, Macula, 1984.

leerlas también en los gestos del cuerpo; leer en los hígados, leer la mano, leer las estrellas, son algunas de sus operaciones favoritas. Porque leer, descifrar esas imágenes, en el sentido benjaminiano de legibilidad (*Lesbarkeit*), solo es posible a través de la discontinuidad. Modo específico de experiencia y cognitivo! que en el niño nos lleva a la figura de un juguete epistémico, el caleidoscopio.⁶ Didi-Huberman siempre busca algo que lleve implícita la noción de movimiento “una comprensión de las imágenes bajo el ángulo de la metamorfosis”. Es entonces cuando encuentra el síntoma, su « vía real » (*voie royale*),⁷ como lo era el sueño para acceder al inconsciente en Freud. Es el modo de defenderse del poder absolutizador de la imagen-mímesis. Se trata de transgredir los límites de la representación. De estudiar las transformaciones por las que los “signos” que representan se convierten en “síntomas que encarnan”. El símbolo trabaja sobre una imagen demasiado cerrada, demasiado plegada al concepto; el síntoma, por su carácter dinámico y próximo a lo reminiscente, por su evidencia (o aparición fortuita) nos invita a acercarnos (a tocar) aquello paradójico e incomprensible que habita la imagen. A dejarnos tocar (y mirar) por ella. De ahí que encuentre inevitable el desgarrar (la *dechirure*), una forma de buscar el modo de abrir “la caja de la representación”, abrir las imágenes y que, de este modo, nos posibiliten “tocar lo real”. Lo real no es la realidad, nada tiene que ver con la mimesis aristotélica. Es aquello que se resiste a la simbolización, por ello está del lado del síntoma. Esta es la forma que tiene de escapar de una iconología que todo lo convierte en lenguaje. Frente a la imagen que es capaz de tocar lo real (en este sentido lacaniano) hay todo un recorrido hecho de palabras que son capaces de establecer puentes en torno a ese agujero que se resiste a la simbolización. Frente a la “impresión” sufrida, no queda otra que trabajar en la “expresión”. De ahí, la necesidad de encontrarla en el fraseado rítmico de una escritura que puede apuntar al titubeo, pero nunca perder el “compás”.

Si el síntoma le interesa, es porque en él coexisten dos campos teóricos. Como “aparición” incomprensible a primera vista, pertenece por derecho propio al campo fenomenológico. Para la tarea de su “interpretación”, nos movemos en el campo semiológico. Y como el síntoma está siempre

⁶ Georges Didi-Huberman, “Connaissance par le kaleidoscope. Morale du joujou et dialectique de l’image selon Walter Benjamin”, *Études Photographiques*, n° 7, 2000.

⁷ Georges Didi-Huberman, « Ouverture », *L’image ouverte*, op. cit., p. 28.

sobredeterminado, la labor de interpretación es compleja. *Sobredeterminación*, gran concepto freudiano, noción que nos invita a convocar una dimensión memorativa anclada en las formaciones del inconsciente, pues, como en el síntoma o en el sueño, estamos ante un tiempo que “no es exactamente el pasado”, sino que tiene un nombre: memoria (involuntaria). En la sobredeterminación⁸ se da una pluralidad ramificada de factores “determinantes”. Como los que habitan el propio síntoma.

La investigadora Isabel de Naverán, en un texto maravilloso que haría las delicias del pensador francés, no ha pensado en el síntoma, sino en el síncope. Y lo hace a partir de una imagen que relata el fallecimiento de la gran bailaora Antonia Mercé:

Es 18 de julio de 1936. La Argentina se encuentra en Donostia-San Sebastián, en el Salón Novedades, situado en la calle Garibai, a unos trescientos metros de la sede de Unión Republicana, donde cinco años antes se había pactado el futuro
(...)

Argentina fallecía repentinamente en Bayona, donde se alojaba. Según parece, se desvaneció sobre un sofá al conocer la noticia del alzamiento de las tropas militares franquistas contra el Gobierno de la República. Tenía 46 años. Una carta escrita un año después por Robert Ochs al padre Donostia da cuenta de lo acontecido aquella noche. Se dice, entonces, que se sobresaltó, que asustada se desvaneció, que se reclinó o se tumbó extrañada preguntándose qué era lo que a su cuerpo le estaba sucediendo.⁹

Síncope de la historia que se manifiesta en el cuerpo de quien baila (La Argentina), porque quien baila no solo baila su cuerpo, sino que encarna una corporalidad colectiva, siempre se baila en cuerpo de otro, y siempre se baila otros cuerpos. El cuerpo alberga presencias de otros tiempos, no necesariamente contemporáneas pero que, al bailarse, se hacen coexistentes. El cuerpo es el lugar de emergencia de la Historia, una Historia que se pliega sobre sí misma, en una convulsión, en un síncope. En mi opinión, Didi-Huberman hubiera dicho de este síncope que era “el gran síntoma, el síntoma fatal”.

⁸ Sobre las nociones de sobredeterminación y sobreinterpretación en relación a los trabajos de Freud ver nota 48 de Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, París, Gallimard, 1999.

⁹ Isabel de Naverán, *Envoltura, historia y síncope*, Madrid, Caniche, 2021.

A lo largo de su carrera, podemos comprobar cuánto se acerca también a la imagen como “acto”, porque más allá de un “tema”, logra condensar un gesto, un movimiento, un pulso fenomenológico de acercamiento al mundo. En *Imágenes, pese a todo*, libro valiente, político e imprescindible, defiende las “pobres imágenes” por las que en 1944 arriesgaron su vida los miembros del Sondekommando de Auschwitz, imágenes que, conservando su carácter parcial (*lacunaire*), son capaces de mostrarnos algo del horror para muchos inimaginable, impensable, inenarrable. Las cuatro fotografías de Auschwitz son en este sentido paradigmáticas: en la imagen no “hay” una mancha negra, unas personas desnudas borrosas que se encaminan a las cámaras de gas. La imagen testimonia “porque” lo hace desde un encuadre valiente, a hurtadillas. Es un acto.

Anacronismo-fantasmas

¿Cuál es la temporalidad del síntoma? No otra que el anacronismo, esa palabra tabú para la historia canónica en la que nos desenvolvemos. Lo compruebo a menudo, especialmente en las cuestiones cercanas a los feminismos: ¿no se puede proyectar nuestro presente al pasado —dicen como si uno y otro fueran instancias fijas. El síntoma-tiempo interrumpe el curso de la historia cronológica. Por ello todo su trabajo gira en torno a una frase que suele repetir y que, una vez más, según el cuidado poético/fonético que le caracteriza, es muy difícil de volcar al castellano: *le fantôme c'est le symptôme incarnée* (“el síntoma es el fantasma encarnado”).

Y el fantasma es un fósil viviente... algo que su admirado Aby Warburg le supo tan bien transmitir: la idea de una temporalidad paradójica. Ya entonces, al enfrentar el síntoma al símbolo, comprendemos que los verdaderos problemas afectan a una temporalidad distinta agazapada bajo cada uno de los conceptos. Antes de involucrarse de lleno en la figura de Aby Warburg, pero ya impregnado absolutamente de la temporalidad bennjaminiana y freudiana, Didi-Huberman se sitúa de nuevo con las imágenes “ante el tiempo”. También en tanto comisario de una de las exposiciones que a mi modo de ver ha tenido mayor impacto metodológico: *L’empreinte*, en el Centro Pompidou de París, en 1997. En ella reúne a los artistas que habían utilizado un procedimiento —la impronta— con tanta transcendencia revulsiva desde el punto de vista epistemológico. Obras profunda y paradójicamente “anacrónicas, inactuales, intempestivas”. La impronta como procedimiento que toca directamente al objeto en el proceso de representación invita

necesariamente a repensar un modelo temporal distinto al de la representación basada en la distancia. Por ello defenderá el punto de vista anacrónico, ya que el anacronismo del síntoma “desbarata los modelos positivos de la causalidad y del historicismo” de la mano del análisis de aquellos procedimientos de impronta que nos vienen directamente de la prehistoria y de la antropología, “dos disciplinas habituadas al anacronismo”.¹⁰ Este punto de vista no consiste en absoluto en una negación de la historia. Todo lo contrario: habrá que construir la historia “en el contra-motivo incesante del punto de vista anacrónico”. Una historia que se construye de la mano de Benjamín “a contrapelo”, donde chocan el antaño y el ahora; de la mano también del “presente reminiscente” de Pierre Fedida; de la temporalidad paradójica de la pervivencia (*nachleben*) warburgiana. Tiempos estratificados. Tiempo del arqueólogo, temporalidad del fósil. Tiempos del síntoma freudiano, de las reminiscencias en Proust. Anacronismos: tiempos de malestar en el saber histórico, síntomas en el inevitable malestar de su cultura.

Dialectizar

Si, además del amor por las singularidades, hay algo que define a Didi-Huberman como intelectual es su aversión hacia las posiciones extremas y encontradas, las oposiciones simétricas. Lo “puro” no matizado. En este sentido pone siempre en cuestión las dicotomías. Para comenzar, entre *ver* y *saber*. O entre imagen y texto. Hay una zona de connaturalidad entre la imagen y el texto (esa zona que busca Lyotard en discurso /figura). El mundo de las imágenes y el de las palabras son para él totalmente indisociables.

No se trata de reemplazar la tiranía de una tesis por la de la antítesis. Se trata siempre de dialectizar y pensar precisamente la tesis *con* la antítesis. La defensa que realiza de las cuatro fotografías de Auswitch le hace volver con fuerza a sus orígenes y recordarnos que a él nunca le ha interesado quedarse inmóvil ante el tema platónico de la imagen-velo y siempre ha propuesto la imagen-desgarro (*dechirrure*). Por ello vuelve a insistir en la importancia del *con* (*avec*): “las imágenes no son ni pura

¹⁰ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art en temps des fantômes selon Aby Warburg*, París, Minuit, 2002, p. 313.

ilusión ni toda la verdad, sino ese aleteo dialéctico que agita siempre *el velo con su desgarro*".¹¹

Aunque personalmente considero que el centro del huracán del pensamiento que Didi-Huberman no es solo la lucha y el conflicto entre ilusión y verdad, tampoco la que mantienen los tiempos que habitan las imágenes. Ni las que se puedan establecer entre lo figural y lo descriptivo. Su gran obsesión será las tensiones que se establecen entre las formas y las fuerzas. La imagen-conflicto no nos interesaría en tanto icono-significante sino por "sus energías configurantes". ¿Cómo puede la imagen albergarlas y cómo la escritura transmitir las?

Hay otra dialéctica fundamental que siempre le acompaña en relación al trabajo con las imágenes: la oscilación entre acercamiento y distancia. En un estudio temprano, en el año 1987, *La couleur de chair ou le paradoxe de Tertullien*, Didi-Huberman considera que el Dios encarnado no está nunca "a la distancia correcta" para una mirada que sólo busca *lo visible*. Demasiado cerca, excesivamente tangible, como en el caso de Tomás (¡ese maravilloso cuadro del Caravaggio!). Demasiado lejos, tan indiscernible como el padre, como en el aura que envuelve al Cristo ante Magdalena en el *Noli me tangere* (de Corregio, por ejemplo). Así, considera que "la locura de *lo visual* que no juega y no goza más que de distancias excesivas, rechaza la voluptuosidad de los espectáculos comunes –teatro, imágenes ficticias del arte idólatra– pero recoge todo lo que propiamente espanta al mundo visible: desde el "aquí" desgarrado de las carnes al "allá" de todas las visiones celestes."¹² Su querido Aby Warburg recoge esta idea de forma magistral cuando dice aquello de ir siempre hacia los astros (*astra*) a través de los monstruos (*monstra*). No me extrañaría que uno de los próximos libros de Didi-Huberman dialectizara estas frases con el grabado de Goya y descubriera los monstruos que produce (y nos produce) el sueño de la razón.

¹¹ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, p. 103.

¹² "La couleur de chair, ou le paradoxe de Tertulien", *L'image ouverte*, op. cit., p. 124. En adelante todas las traducciones son mías.

Mariposas-aleteo

“Siempre ante la imagen estamos ante el tiempo”. De ahí el paradigma de la mariposa y su campo semántico. Los historiadores del arte que nos han educado (y aún muchos de sus discípulos) solían ser cazadores de imágenes-mariposa: las disecaban, las sujetaban con alfileres, las medían y describían minuciosamente sus colores. Es decir, nos hacían tratar con la “antiesencia” de la mariposa, que no es otra cosa que su vida, su vuelo, su aparecer, su pasar. Quizá por ello, quienes, como Didi-Huberman, defienden la condición pasajera de las imágenes no pueden hacerlo más que en los márgenes de la disciplina y por ello se les acuse de “mariposear” (*papilloner*). Desde esta invención de su propia disciplina (que por otra parte es la regla de *L'École des hautes études en sciences sociales*, donde es Director de estudios), o desde la condición de pensar, como Walter Benjamin, fuera de toda disciplina, se nos invita a perseguir y a considerar: cómo una imagen puede ser a la vez tan absolutamente material para que desde su particularidad te salte a la vista y, al mismo tiempo, en la persecución de su vuelo, coquette con regiones más altas, que tiene que explorar por medio del fraseo de la escritura. Aleteo (*battement*), la misma palabra que utiliza cuando decide situar el síntoma en medio del “aleteo oscilatorio de instancias que actúan siempre unas sobre otras en la tensión y en la polaridad”.¹³ *Battement*... aleteo, golpeteo, parpadeo, casi todas las acepciones del diccionario se engarzan en su pensamiento sobre la imagen-tiempo: desde los aleteos (*battement d'ailes*) de la imagen-mariposa¹⁴ a los latidos (*battements de coeur*) del bailaor Israel Galván.¹⁵

Nunca le dije —es algo que tengo pendiente—, que desde los feminismos¹⁶ bien podríamos intercambiar al trapero —esa alegoría del escritor que recorrió el siglo XIX— y que Walter Benjamin redimensiona en la figura que construye la historia a partir de los escombros, los trapos, los “jirones lingüísticos”, con la imagen de la trapera, tratada por Larra, cuyo paso es “tan incierto como el vuelo de la mariposa”:

¹³ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, op.cit, p. 274 : “improntas con movimientos, latencias con crisis, procesos plásticos con procesos no plásticos, olvidos con reminiscencias, repeticiones con contratiempos... Propongo llamar *síntoma* a la dinámica de estos aleteos estructurales”.

¹⁴ Georges Didi-Huberman, « L'image brûle », Laurent Zimmermann (ed.), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Nantes, Cécile Défaud, 2006, pp. 17 y ss.

¹⁵ Georges Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*, París, Minuit, 2006, p. 94.

¹⁶ Nina Power: *One dimensional woman*; G. F. Mitrano: *Gertrud Stein, woman without qualities*; Marina Garcés: *la maestra ignorante*...

repáresela de noche: indudablemente ve como las aves nocturnas; registra los más recónditos rincones, y donde pone el ojo pone el gancho... su gancho es parte integrante de su persona; es, en realidad, su sexto dedo, y le sirve como la trompa al elefante; dotado de una sensibilidad y de un tacto exquisitos, palpa, desenvuelve, encuentra, y entonces, por un sentimiento simultáneo, por una relación simpática que existe entre la voluntad de la trapería y su gancho, el objeto útil, no bien es encontrado, ya está en el cesto.¹⁷

Y ver a dónde nos lleva la figura de esta mujer historiadora, con la que muchas nos identificamos, “semejante también a la abeja, (que) vuela de flor en flor”. Hace poco le oí decir (y cito de memoria) que nos volvemos contemporáneos a condición de ser inactuales (en esto concuerda con Giorgio Agamben).¹⁸ Somos inactuales si dejamos sitio a la búsqueda del tiempo perdido y, especialmente, a la esperanza del recuperado. Del pensamiento inevitablemente melancólico del alegórico, Didi-Huberman rescata las *luciole*, las brasas y trata de llevar esta lección al límite. El libro donde se pone en evidencia de manera más clara el potencial político de su particular forma de “organizar el pesimismo” sería el que guarda en su centro la hermosa respuesta que les dedica a Pasolini (y a Agamben), las 300 páginas (en español) de *Supervivencia de las luciérnagas*.

Imaginación/montaje

Tras la lectura atenta y minuciosa, y la copia posterior que realiza a mano de los fragmentos elegidos, Didi-Huberman se enfrenta a una segunda operación para la composición de sus textos: el montaje de imágenes que, no por casualidad, acomete sobre una mesa de madera que adquirió en una casa de costura. Allí los textos son fabricados. Por volver a Benjamin, en el convult N lo dice claramente: ante la miríada de fragmentos, la técnica ha de ser la del montaje. Y Adorno, que siempre le fue a la zaga, lo reconoce en El ensayo como forma: “... el pensamiento no procede linealmente y en un solo sentido, sino que

¹⁷ “Modos de vivir que no dan de vivir: oficios menudos”, artículo de costumbres publicado el 29 de junio de 1835 en la Revista Mensajero, de Madrid:

¹⁸ <https://19biental.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>

¹⁹ Theodor Adorno, “El ensayo como forma”, *Notas sobre literatura*, Madrid, Ariel, 1962, p. 23.

los momentos se entretejen como los hilos de una tapicería”.¹⁹ Luego está, por supuesto, su relación con el cine, Godard, Farocki, Pasolini, Eisenstein. Montajes en la mesa y en la sala de exposiciones. En 2012 tuvo lugar una muestra en Le Fresnoy, Nuevas *historias de fantasmas*, concebida por Georges Didi-Huberman²⁰ según el *Mnemosyne Atlas* de Aby Warburg. Para comprender su poética (y su política) conviene hacer el ejercicio de imaginarlo en medio del montaje de las más de 50 películas proyectadas en un suelo que hacía las veces de la tela de yute negro donde Warburg habría pegado en su momento las imágenes del panel 48. En la exposición que pude ver de nuevo en el Palais Tokyo, me paseaba entre las pantallas y tenía la sensación real de vérmelas doblemente con fantasmas. Ya se sabe: el cerebro es la pantalla, como nos recuerda Gilles Deleuze. La tarea de montaje, propia del comisariado de exposiciones, nos puede ayudar a mejor precisar la involucración performativa que tiene Georges Didi-Huberman con las imágenes. O, por decirlo de otra manera, su proceder material con ellas cada vez que inicia un escrito sobre la mesa de costurera. Más de una vez ha fantaseado con el hecho de hacer filosofía con las manos. En esta enorme mesa comienza por combinar fragmentos de textos e imágenes. Según el principio de la libre asociación, busca sus relaciones de afinidad o de conflicto. De afinidad y de conflicto. Siempre en tensión dialéctica. El mundo y su experiencia se ha desmontado previamente en una serie de imágenes que ahora trata de remontar. Porque no hay imagen sin imaginación, esa extraña facultad cuya definición toma del Baudelaire que se refiere a la de Poe: una facultad “que primero percibe (...) las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías”. O lo que Goethe ha dado en llamar afinidades electivas. Más tarde, cuando, frente a los críticos que defendían lo impensable de Auschwitz, tuvo que enfrentarse a la necesidad de “imaginar pese a todo”, sería la Hannah Arendt lectora de Kant su punto de apoyo: la imaginación es inevitablemente una facultad política porque nos permite ponernos en el lugar del otro.

Su interés por el montaje recorre los *Documents* de Bataille, la obra cinematográfica de Godard, Farocki, Eisenstein. Especialmente este último. Imagino el salto en la silla que debió dar Didi-Huberman al descubrir que el cineasta ruso tenía un texto en el que leía la técnica del montaje a la luz de la escultura del Laoconte. Central será también *La Rabbia*

²⁰ Arno Gisinger, posteriormente en el Palais Tokyo.

de Pasolini, que revisa y analiza siempre preocupado por ese “ojo de la historia” que, con gran lucidez, había abierto Aby Warburg en el panel 76 de su Mnemosyne Atlas, cuando procura la convivencia en el mismo espacio de tiempos distintos: la misa de Rafael con la firma del concordato. Siempre me he preguntado si, tan aficionado al flamenco y la cultura española, Georges Didi-Huberman conocía que, el mismo año de 1929, Federico García Lorca, por entonces poeta en Nueva York, coincidía con Warburg ante el escándalo del Vaticano y lanzaba desde lo alto del Chrysler building su “Grito hacia Roma”:

El hombre que desprecia la paloma debía hablar,
debía gritar desnudo entre las columnas,
y ponerse una inyección para adquirir la lepra
y llorar un llanto tan terrible
que disolviera sus anillos y sus teléfonos de diamante.
Pero el hombre vestido de blanco
ignora el misterio de la espiga,
ignora el gemido de la parturienta,
ignora que Cristo puede dar agua todavía,
ignora que la moneda quema el beso de prodigio
y da la sangre del cordero al pico idiota del faisán.

El ritmo/la escritura, el compás: el ojo de la historia

Como explica muy bien su amiga e interlocutora Sigrid Wigel, las imágenes son las actrices de la historia:

57 |

Il s'agit de savoir comment des perceptions et des expériences immédiates se lient à des images du souvenir.(...) Les images, en ce sens étendu et plus fondamental, sont des condensations dans lesquelles se rejoignent des impressions passées et actuelles et se compriment en une apparence donnée.²¹

Para escribir sobre el efecto que producen las apariciones sintomáticas, se hace necesario un fraseo de libertad ensoñada que involucre el ritmo,

²¹ Sigrid Weigel, “Les images, acteurs majeurs de la connaissance”, *Trivium* [En ligne], 1 | 2008, mis en ligne le 08 avril 2008, consulté le 17 mars 2021. URL: <http://journals.openedition.org/trivium/319>;

la respiración. En *Gestos de aire y de piedra sobre la materia de las imágenes*, un libro dedicado al psicoanalista-amigo Pierre Fedida, indica que la forma de decir adiós al principio del *Addio Roma* de Monteverdi... es una forma de respiración repetida *Catty Berberian ...ahh...ahh...*²² No puedo encontrar mejor manera de explicar el pliegue, es decir la solución de continuidad entre imagen, experiencia y trabajo escritural que diera cuenta del homenaje al amigo muerto.

Si recorremos los títulos de los libros y las exposiciones, si nos dejamos llevar por su prosa, comprobaremos que nos dejamos mecer por un ritmo que solo se puede lograr desde la inmersión en la inmanencia. Creo que por eso le fascina tanto la *rítmica* que anima la obra de Victor-Hugo (presente en su prosa, en su poesía o en sus aguadas a la pluma), “eco fiel de una *psiche* “barométrica” o “sismográfica” o *estésica*, que tan bien ha captado el pulso de la *physis* universal”.²³

En este texto tan hermoso sobre Victor Hugo, “La inmanencia estética”,²⁴ Didi-Huberman - sobre la base (deleuziana) de la inmanencia-, levanta el romántico torbellino entre las profundidades y la espuma de las olas. Una fuerza que me gusta trabajar a partir de la pequeña aguada del poeta *Mi destino*- donde encima de una ola enorme, producto de las turbulencias del fondo del océano, hace sus equilibrios una pequeñísima barca. Siempre me tienta ver en este movimiento incesante la impronta de todo lo que escribe, su obsesión por la pérdida, por el duelo. Una ola que ha construido y le lleva del estudio del lamento al de la sublevación, de la pérdida al deseo. Es la marea del tiempo histórico que transcurre entre el pasado y el futuro y siempre en él resulta indefectiblemente potencia. Fuerza deseante. Es un acto de deseo político que le viene acompañando desde sus inicios. Porque en sus trabajos recurrentes sobre la lamentación, en ese gesto (que se condensa en imagen) logra encontrar una fuerza poética y política. Insiste en las mujeres (abuelas) de la película que lleva clavada a fuego: *El acorazado Potemkin*. Insiste y acompaña el gesto de sublevación de estas mujeres que atraviesa el tiempo y nos lleva hasta la Plaza de Mayo, en Buenos Aires. En el trabajo del duelo no hay, como bien explica la lección de Freud, un interminable objeto perdido,

²² <https://www.youtube.com/watch?v=YJTTLq8yLPY>

²³ Georges Didi-Huberman, *L'inmanence esthétique*
<https://www.scielo.br/pdf/alea/v5n1/20351.pdf>

²⁴ <https://www.scielo.br/pdf/alea/v5n1/20351.pdf>

sino uno muy concreto sobre el que es necesario trabajar. En esa concreción —la propia de muchas imágenes históricamente datadas, antropológicamente ubicadas— en ese gesto condensado, es capaz de encontrar, o de buscar desesperada y contradictoriamente, postración y desgarró ante la pérdida. Y, al mismo tiempo, levantamiento y sutura como reacción. Sublevación. Esto no es algo que venga haciendo en sus últimos trabajos sobre las revueltas²⁵, sino que está presente muy sutilmente (si se lee con cuidado) desde el inicio de sus investigaciones sobre la carga inevitablemente política de las imágenes que trata. Es un movimiento, un gesto que habita desde las contorsiones desesperadas de las mujeres de la Salpêtrière hasta, me atrevería a decir, *Pasar, cueste lo que cueste*, el diálogo que mantiene con la poeta griega Niki Giannari sobre la condición de los cuerpos perseverantes en sus deseos de atravesar las fronteras.

El trabajo de los últimos años de Didi-Huberman evidencia que aquella barquita que a duras penas se mantiene entre las olas no es únicamente su destino, como en Victor Hugo, sino el de múltiples balsas pobladas de cuerpos que luchan por sobrevivir. Trabajar sobre los sin nombre, los pueblos figurantes, los migrantes, las sublevaciones, y hacerlo desde una emoción —que nunca dice “yo”²⁶ (otra de sus preocupaciones capitales) le ha dado el ímpetu para continuar con lo que nos subleva, al mismo tiempo que hace una lectura magistral y pertinente en estos momentos del “principio esperanza” de Ernst Bloch. Porque se trata de seguir imaginando. Recomenzar de nuevo. Desde la Salpêtrière a Lesbos, los fraseos de Didi-Huberman han podido tener distintos ritmos, pero en sus últimas obras ha conseguido no salirse nunca del compás de esa *seguiriya* colectiva que ha denominado *El ojo de la historia*.

²⁵ Exposiciones Sublevaciones.

²⁶ Por invitación de Paul Preciado realiza un seminario en el PEI del MACBA, con el mismo nombre.

La imagen crítica de Didi-Huberman: Sobre un pensamiento que confronta el olvido

Juan Leal Ugalde*

*Elon University

1.- El florecimiento de la pregunta crítica

En su extensa trayectoria, Georges Didi-Huberman explora una constelación de imágenes en diferentes formatos y períodos para proponer, entre otros puntos, la noción de *imagen crítica* en la que habita tanto la crítica de la imagen como la imagen en crisis. En su propuesta, el filósofo contemporáneo toma prestada la *imagen dialéctica* de Walter Benjamin para plantear una crítica contemporánea y reexaminar las concepciones que han definido una interpretación uniforme y trascendental del tiempo y la historia. Con ello, toma distancia de una estructura lineal de temporalidad y una estructura representacional que está a la base de la comprensión conceptual de las imágenes. La formulación de la *imagen crítica* señala el límite de estas estructuras y desarticula la *síntesis* del sujeto como régimen fundamental del orden histórico. La imagen crítica destruye este horizonte vacío, así como el aparecer fulgurante e instantáneo de la dialéctica benjaminiana confronta la reducción del pasado al historicismo y a la ideología del progreso.

Didi-Huberman propone una teoría de las imágenes que problematiza el tiempo y la historia buscando interrumpir la “marcha del progreso”.¹ Su pensamiento en torno a Benjamin lo lleva a confrontar las formas homogéneas de la temporalidad y asumir la tarea de examinar las violentas consecuencias de esta marcha mediante el estudio de las imágenes. El pensador asume esta arriesgada postura e impacta el campo contemporáneo de pensamiento crítico con sus importantes publicaciones. Persigue, a través de su producción intelectual, las huellas del historiador materialista y toma el peso de la crítica que abren los fragmentos de Benjamin: “La crítica a la representación de esta marcha tiene que constituir la base de la crítica de la representación del progreso en absoluto”.² El impacto del trabajo teórico de Didi-Huberman, entre otros lugares, radica en confrontar la historia de las imágenes narrada a lo largo de la marcha del progreso. Sus contribuciones, en tal dirección, entregan un excepcional espectro de posibilidades para cuestionar el discurso que utiliza las imágenes como documentos culturales que olvidan la violencia. Su pensamiento radicaliza la crítica al modelo que define la interpretación de los recursos visuales en función de la construcción simbólica de la historia como monumento. Confronta el “trato conservador” del historicismo, sobre el cual podemos decir, con el pensador Pablo Oyarzún, constituye una tendencia que “acumula los hechos históricos en un tiempo meramente continuo, haciéndolos capitalizables” al “interés dominante del presente”.³ Diferenciándose del historicismo, la *imagen crítica* es, para Didi-Huberman, una potencia crítica benjaminiana. En su libro *Lo que vemos, lo que nos mira*, esta imagen aparece como una “figura simplemente *fulgurante y anacrónica* de la superación dialéctica”.⁴ Esta superación se distingue de otra dialéctica positiva basada en el progreso del espíritu, así como podemos remarcar, con el estudio sobre los diarios de Bertolt Brecht en *Cuando las imágenes toman posición*, se da en

¹ Tesis XIII de “Sobre el concepto de historia”. En P. Oyarzún Robles, *La dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre historia*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, p. 60.

² Ibid.

³ Ibid., p. 37-38. En la introducción de *La dialéctica en suspenso*, libro que incluye la traducción al español de los fragmentos de “Sobre el concepto de historia” de Benjamin, Pablo Oyarzún enfatiza en la crítica que estos fragmentos elaboran contra el historicismo y el progresismo. Respecto a esta crítica, cabe mencionar también el trabajo de Elizabeth Collingwood-Selby, el cual profundiza en el concepto de historia

benjaminiano y explora las similitudes entre el discurso monumental de la fotografía y la intención de verosimilitud del historicismo en el siglo XIX. Véase, Elizabeth Collingwood-Selby, *El filo fotográfico de la historia: Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2009.

⁴ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, trad. H. Pons, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2006, p. 120.

el “trabajo de montaje, que es dialéctica del desmontaje y del remontaje, de la descomposición y de la recomposición de toda cosa”.⁵

La pregunta por la imagen que plantea el teórico e historiador del arte apunta a la suspensión de los esquemas representacionales a través de esta dialéctica del desmontaje y remontaje, de un “montaje destructivo”.⁶ Para Didi-Huberman, la “destrucción surge en el anacronismo que toma lugar en *el pliegue exacto de la relación entre imagen e historia*”.⁷ Su pregunta explora, con un carácter intempestivo, la imagen y la historia como un *pliegue*. En éste, el concepto de historia deviene en una *mónada* benjaminiana, como “un plexo de pensamiento en devenir que hace virtualidad, no estructura, representación, ni intención”.⁸ Ante la destrucción de la representación y el devenir sin estructura de la *imagen crítica*, Didi-Huberman problematiza un pliegue anacrónico y paradójico, planteando una inquietud crucial: “qué quiere hacer este pliegue: ¿ocultar el anacronismo que emerge, y por eso aplastar calladamente el tiempo bajo la historia —o bien abrir el pliegue y dejar florecer la paradoja?”⁹

Para “dejar florecer la paradoja”, el pensamiento sobre la imagen de Didi-Huberman es heterogéneo y no sigue una temporalidad lineal. Su pregunta crítica se disemina en una lectura consistente de las imágenes en un amplio espectro. Nos lleva a considerar una constelación de momentos heterocrónicos, ante los cuales busca suspender el conocimiento de una verdad homogénea sobre el pasado y deja florecer la paradoja entre historia e imagen, entre imagen y escritura, como florecimiento de la pregunta crítica. Esta paradoja es anacrónica y destruye la voluntad subjetiva y la aprehensión del sujeto sobre las imágenes. La *imagen crítica*, en su diferencia, es un temblor del tiempo histórico, de la catástrofe y la imagen en ruinas, de los “vestigios de todos los rayos y todos los incendios de la historia”.¹⁰ Esta imagen parece fulgurantemente en una “imagen condensada —que nos pone frente a ella como frente a una doble distancia— de todas esas eclosiones y todas esas

63 |

⁵ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo en la historia 1*, trad. I. Bertoló, A. Machado Libros, Madrid, 2008, p. 64.

⁶ Podríamos señalar que la dialéctica del montaje y desmontaje de Didi-Huberman es cercana al “montaje destructivo” que señala Willy Thayer con su lectura del “distanciamiento” en Brecht y del concepto de historia en Benjamin. Este montaje destructivo “no funda, sostiene la vacilación, la melancolía performática de

la indecisión”. Véase, Willy Thayer, *Tecnologías de la crítica: Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2010, p. 138.

⁷ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. A. Oviedo, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2015, p. 48.

⁸ W. Thayer, *op. cit.*, p. 77.

⁹ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos*, *op. cit.*, p. 115.

destrucciones—”.¹¹ En tal posición, el concepto de historia y la imagen dialéctica benjaminiana se aproximan a la dialéctica de la imagen crítica que reconocemos en Didi-Huberman:

En lo sucesivo tenemos que reconocer ese movimiento dialéctico en toda su dimensión “crítica”, es decir, a la vez en su dimensión de crisis o síntoma -como el remolino afecta al curso del río- y en la de análisis crítico, de reflexividad negativa, de intimación -como el remolino revela y acusa la estructura, el lecho del río mismo-. Tal vez tengamos alguna oportunidad de comprender mejor lo que quería decir Benjamin al escribir que “solo las imágenes dialécticas son imágenes auténticas” y por qué, en ese sentido, una imagen auténtica debería darse como imagen crítica: una imagen en crisis, una imagen que critica la imagen -capaz, por lo tanto, de un efecto, de una eficacia teórica-, y por eso mismo una imagen que critica nuestras maneras de verla en el momento en que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente.¹²

¿Qué implicaría dejarnos mirar por una constelación de imágenes heterocrónicas y anacrónicas? Ante el abismo al que nos precipita la imagen que nos mira y “obliga a mirarla verdaderamente”, nos aproximamos al “movimiento dialéctico” y la “imagen en crisis”, el momento de peligro fugaz ante los ojos del historiador materialista en Benjamin, o del verdadero pensamiento crítico sobre el tiempo y la historia en Didi-Huberman. Esta crisis de la *imagen dialéctica* pone en juego la posibilidad de interrumpir las estructuras de representación que definen las imágenes y de pensar en éstas como discontinuidad frente al curso dominante del tiempo, de la promesa mesiánica del progreso. Es una crisis, cabe advertir, que deja a la imagen sin forma y la mantiene en constante deformación: “produce ambigüedad” y “formas en formación, transformaciones y por lo tanto efectos de perpetuas *deformaciones*”.¹³

Ante estas “perpetuas *deformaciones*” y tomando en cuenta la ambigüedad de la imagen dialéctica, la cuestión de la “legibilidad” de las imágenes parece un desafío crucial. El trabajo que nos convoca toma este desafío y distingue los trazos teóricos que han interrogado el sentido de leer las imágenes, no tanto asignándoles significados fijos como

¹¹ Ibid., p. 114.

¹² Ibid., p. 113.

¹³ Ibid., p. 118.

habitando en la pregunta sobre la “legibilidad” como tal. Didi-Huberman retorna a esta pregunta por el lenguaje de las imágenes al retomar una preocupación planteada por el pensador húngaro Moholy-Nagy, quien prevé en los años veinte la importancia que tendrá hacia el futuro el alfabetismo en el área de la fotografía, cuestión que en los treinta devendría en una pregunta por la legibilidad de las imágenes en Bertolt Brecht y Benjamin.¹⁴ Asimismo, podríamos agregar que esta pregunta ha sido retomada recientemente por Eduardo Cadava en una carta a la fotógrafa Susan Meiselas, titulada “Learning to See”.¹⁵ En ésta, Cadava interroga el alfabeto de las imágenes fotográficas a lo largo de la trayectoria artística y documental de Meiselas en Estados Unidos, Asia y Latinoamérica, proponiendo una lectura que consideramos cercana a la *imagen crítica* en tanto nos invita a volver a examinar la interacción dinámica entre imagen e historia y entre pasado y presente, suspendiendo las oposiciones y las síntesis. Esta diferencia, cercana al fragmento en el que se vislumbra la imagen dialéctica como relámpago, apuesta por leer las fotografías históricamente, asumiendo el desafío de interrogar la legibilidad de las imágenes, un “alfabeto secreto que tiene que ser leído y dotado de lenguaje”, en los “límites de lo que puede ser representado”.¹⁶ Esta diferencia es la que perseguimos con otra concepción del tiempo histórico, una aproximación dialéctica al pasado y una pregunta permanente por la interrupción de la representación.

Se trata, con Didi-Huberman, de “*leer el tiempo y leer las imágenes* donde el tiempo tiene una oportunidad de ser descifrado”.¹⁷ De perseguir las claves para insistir en la urgencia de leer críticamente la heterogeneidad de imágenes de diferentes tiempos, dejándose observar por éstas para imaginar la historia a *contrapelo*. Las imágenes, así, “no nos dicen nada, nos mienten o son oscuras como jeroglíficos mientras uno no se tome la molestia de leerlas, es decir, de analizarlas, descomponerlas, remontarlas, interpretarlas, distanciarlas fuera de los ‘clichés lingüísticos’ que suscitan en tanto ‘clichés visuales’”.¹⁸ Contra los “clichés”, Didi-Huberman nos propone otra lectura: una *heurística* de las imágenes. Ésta, sin línea histórica y lejos de un pensamiento basado en la lógica de la representación, la tomamos como oportunidad para explorar la imagen, el tiempo y la

65 |

¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes*, op. cit., pp. 34-35.

¹⁵ En Susan Meiselas, *Mediations*, Damiani, Boloña, 2018, pp. 45-68.

¹⁶ Ibid., p. 58. Mi traducción.

¹⁷ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes*, op. cit., p. 34.

¹⁸ Ibid., p. 35.

historia como conceptos estrechamente vinculados y como posibilidad de una imaginación histórica a través de las operaciones de montaje destructivo, desmontaje y remontaje.

La *imagen crítica* no se reduce a una explicación o descripción definida por un campo clausurado a un discurso subsumido en un modo de producción e interpretación cultural. La pregunta por la “legibilidad” que persigue Didi-Huberman “bate en retirada por anticipado toda comprensión vulgar o neopositivista de lo ‘legible’ que se pretenda capaz de reducir la imagen a sus ‘temas’, sus ‘conceptos’ o sus ‘esquemas’”.¹⁹ Su pregunta interrumpe un sistema de interpretación caracterizado por la condición estetizante de las imágenes, así como observa críticamente las formas más inesperadas y ocultas que sostienen a este sistema. Contra la homogeneidad y la reducción del “esquema”, su pensamiento lo lleva a una transgresión batailliana y a rebelarse contra las formas absolutas del saber y la soberanía, trabajando con imágenes del exceso y desde el exceso de las imágenes. Así, en una compleja trayectoria de publicaciones articuladas heterogéneamente, el autor salta de la “imagen-malicia” de las fotografías de las plantas de Karl Blossfeldt a “un torbellino en el río de las formas visibles: un salto originario (*Ursprung*)”.²⁰ Pasa, en saltos dialécticos, de “trabajar en el *tempo diferencial* de los instantes de proximidad empática, intempestivos e inverificables”²¹ de los frescos de Fra Angelico al “trozo” de la materialidad de la pintura de Johannes Vermeer, el cual “interrumpe ostensiblemente, de lugar en lugar, así como una crisis o un síntoma, la continuidad del sistema representativo del cuadro”.²² Se trata de cuestionar la noción dominante de la historia del arte y la estructura continua de la imagen. El pensamiento teórico de Didi-Huberman interrumpe el esquema y la representación señalando la metafísica que se desplaza desde las contribuciones de Erwin Panofski hacia el neokantianismo presente en las disciplinas contemporáneas. En contraparte, el trabajo que le dedica a Aby Warburg aparece como “una especie de alegoría de la crítica”, como un “pensamiento que decidirá y tomará el riesgo de dividir, de hacer agujeros en la evidencia del mundo”.²³ Entre referencias heterogéneas, el pensamiento

¹⁹ Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos*, op. cit., p. 122.

²⁰ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, op.cit., p. 200.

²¹ Ibid. p. 45.

²² Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, trad. F.

Mailler, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, Murcia, 2010, p. 336.

²³ Georges Didi-Huberman, “Imagen (de la) crítica”, *Constelaciones. Revista De Teoría Crítica*, vol. 7, no. 7, pp. 370–386. Extraído de <http://constelaciones-rtc.net/article/view/1133>, p. 374.

de Didi-Huberman suspende una concepción metafísica de la imagen y llama a “la capacidad de crear nuevos *umbrales teóricos*”.²⁴ A través de estos umbrales, la pregunta crítica sobre las imágenes se disemina y desvía en las diferentes intervenciones del pensador contemporáneo, deformando el modelo representacional y desmontando los aspectos trascendentales que perduran en la comprensión del tiempo.

Perseguimos entonces las posibilidades que señalan estos “*umbrales teóricos*”, deformando y transformando la investigación de las imágenes. Entre estos umbrales, la suspensión de la representación no solo nos invita a reexaminar el pasado y confrontar el historicismo, sino también a imaginar el tiempo histórico e interrogar constantemente el porvenir de las imágenes. En tal dirección, el pensamiento de Didi-Huberman se entrecruza con la teoría crítica de la imagen y el tiempo histórico que Cadava ha expuesto en torno al futuro del archivo sobre las ruinas y la catástrofe. Leyendo a Jacques Derrida y las imágenes de la Segunda Guerra Mundial, Cadava nos recuerda que “la cuestión del archivo nunca es simplemente un asunto del pasado sino también del futuro”.²⁵ Al considerar este asunto del futuro, el archivo no solo lo entendemos en la forma de su institución para la investigación histórica, sino que es un nombre que nos lleva a problematizar el “arché” como concepto que refiere tanto al origen temporal como a un principio perteneciente al comando soberano. Con el archivo como asunto del futuro, la pregunta crítica por el tiempo y la imagen busca suspender el principio dominante del “arché”, encontrando asimismo, cierta cercanía contemporánea con la lectura infrapolítica en torno a Reiner Schürmann, Derrida y Heidegger.²⁶ Entre estos senderos, nos distanciamos de aquello que se “identifica con la historia del ser bajo el secuestro metafísico”.²⁷ Se trata, en esta distancia, de interrogar la suspensión dada por la interpretación arcóntica o dominante de la historia, así como confrontar el comando soberano que regula el sentido de la escritura y los textos en un amplio sentido social, político y cultural.

67 |

²⁴ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, op.cit., p. 129.

²⁵ Eduardo Cadava, *La imagen en ruinas*, trad. Cecilia Bettoni, Palinodia, Santiago de Chile, 2015, p. 107.

²⁶ Véase, Sergio Villalobos-Ruminott, *La desarticulación. Epocalidad, hegemonía e historicidad*, Ediciones Macul, Santiago de Chile, 2019, pp. 67-91. También, Alberto Moreiras, *Infrapolítica [Instrucciones de uso]*, La Oficina, Madrid, 2020, pp. 199-212. Cabe señalar,

respecto a este último libro, que la infrapolítica aborda “la hipótesis de la clausura o el agotamiento de la metafísica” desde sus “desacuerdos” con R. Schürmann, los cuales “no representan una ruptura” con su pensamiento “sino solo su infrapolitización efectiva”, p. 205.

²⁷ Ibid., p. 202.

Entre estos umbrales críticos, observamos la oportunidad de volver a plantear una pregunta por la suspensión del esquema metafísico basado en la representación y de cuestionar un principio dominante de poder en la interpretación del sujeto. De un modo similar, confrontamos el conocimiento del sujeto y el “sujeto del saber” que define la síntesis: “la síntesis se fragilizará hasta la destrucción; y el objeto del ver, eventualmente tocado por un trozo de realidad, dislocará el sujeto del saber, condenando la simple razón a algo como un desgarró”.²⁸ Este “desgarro”, sin representación de objetos tras la mirada del sujeto, suspende las estructuras del pensamiento estético trascendental y la representación del contenido de la imagen en función de una verdad del presente. Formulamos, en cambio, una pregunta permanente sobre cómo leer las imágenes evitando tales estructuras. Tomando en cuenta este complejo umbral, en lo que sigue, quisiéramos beneficiarnos de las contribuciones heterogéneas de Didi-Huberman para leer a contrapelo las imágenes que aparecen en la novela contemporánea *Tríptico de la infamia*.

2.- El porvenir de los grabados de Théodore de Bry en *Tríptico de la infamia*

La novela *Tríptico de la infamia* del escritor Pablo Montoya ofrece algunas claves para seguir explorando los problemas que gatilla un pensamiento sobre la *imagen crítica*. *Tríptico* relata la historia de tres artistas que en el siglo XVI dedicaron sus obras a hacer grabados sobre las colonias en las que se desplegó militar, política y religiosamente el poder de diferentes coronas europeas. Uno de estos grabadistas es Théodore de Bry, quien nació en Legía en 1528 y murió en Frankfurt en 1598. De Bry nunca viajó al continente americano ni a las islas del Caribe y fue un artista protestante que sufrió la persecución católica en Europa. Hizo sus grabados tomando como referencia las crónicas de su tiempo, como los viajes de Girolamo Benzoni y Hans Staden, produciendo una imaginación visual del Nuevo Mundo con ilustraciones basadas en tales textos. Estos grabados, por un lado, romantizan la colonización protestante en la costa este de lo que actualmente es Estados Unidos; y por otro, denuncian la violencia de la colonización española en contextos que podríamos considerar, hoy por hoy, latinoamericanos.

²⁸ Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen*, op. cit., p. 186.

La novela se entrelaza negativamente con la catástrofe y examina críticamente las imágenes de violencia sin reconstruir la historia en bloques binarios, en síntesis y oposiciones en base a la lógica colonizador/colonizado o vencedor/vencido. Esta novela expone una doble catástrofe en el Viejo y Nuevo mundo al narrar las experiencias del artista durante las persecuciones y matanzas de Las Guerras de religión en Europa, que llevaron a De Bry a huir desde Estrasburgo, a Amberes, luego a Londres y finalmente a Frankfurt. En esta última ciudad, De Bry consolidó un taller familiar que le valió la reputación de su momento y una fama que perdura hasta hoy. En este taller, comprometió su producción de grabados con la colonización protestante y representó una conciencia mitológica del “descubrimiento”. Para ello, ilustró una amplia gama de motivos cartográficos, religiosos o rituales, bélicos y antropofágicos, desde Tierra del Fuego hasta Norteamérica, y también en otras regiones del mundo. Su obra, en su momento de mayor producción, se convierte en un monumento, como podría decirse con su trabajo principal, *Grandes Viajes*, de 1588. Asimismo, un monumento similar predomina en las exhibiciones y libros de gran formato sobre el arte de De Bry que aparecen actualmente. Ante este monumento, la novela considera otra perspectiva. Ofrece una imaginación literaria del pasado con una narración lejos de una intención de legibilidad historicista y confronta el olvido de los restos mediante la exposición anacrónica y heterocrónica de los grabados de De Bry.

Tríptico nos acerca a una crítica de la violencia y a una *imagen crítica* de la historia. Tomando en consideración el texto de Benjamin, “Para una crítica de la violencia”, esta novela examina de otro modo la *violencia mítica*, propia a la instauración y conservación del poder soberano.²⁹ La novela de Montoya aborda críticamente la estructura teológica y política de las coronas europeas durante la colonización y permite reflexionar sobre la violencia del sometimiento colonial. Luego, permite reflexionar sobre la continuidad de violencia hasta el presente. En nuestra lectura, observamos la suspensión del progreso y vislumbramos una oportunidad

69 |

²⁹ Cabe mencionar que la noción de “imagen-crítica” es explorada en torno a tal texto de Benjamin por Diego Fernández en el artículo, “Para una imagen-crítica de la violencia”. El texto de D. Fernández es parte de una serie de estudios críticos que acompañan a la traducción de Pablo Oyarzún de “Para una crítica de la violencia”, (P. Oyarzún, *Letal e incruenta. Walter Benjamin y la crítica de la violencia*, LOM Ediciones, Santiago, 2017).

En su estudio crítico, D. Fernández problematiza la lectura de Didi-Huberman sobre Harun Farocki en *Remontages du temps subi. L'Oeil de l'histoire*, 2, a la cual habría que volver en otro momento. La edición en español de tal libro corresponde a Georges Didi-Huberman, *Remontajes del tiempo padecido, El ojo en la historia 2*, trad. M. Califano, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2013.

de problematizar las imágenes del pasado en su porvenir, sin olvidar el terror que éstas exponen. Los grabados que ilustran la conocida crónica de Fray Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de 1552 ofrece una instancia crucial para abordar tal cuestión.

Como artista protestante no es de extrañar que De Bry se dedicara a ilustrar la *Brevísima* y que haya tomado ésta como una oportunidad para resaltar con sus imágenes el horror de la colonización católica.³⁰ El texto que De las Casas escribió para reportar los abusos de los conquistadores españoles al Príncipe Felipe II, como es sabido, repercutió significativamente en el Viejo y en el Nuevo Mundo. La reconocida importancia del fray dominicano al denunciar los abusos de los conquistadores influyó en reformar la concepción del indígena y el discurso jurídico en torno al trabajo forzado o la encomienda, así como su obra sigue siendo conmemorada de numerosas maneras en el presente. El pensamiento de De las Casas, sin embargo, también ha sido visto como la configuración de una estructura de hegemonía religiosa y política en las colonias, como Alberto Moreiras apunta en torno a la reinscripción del discurso lascasiano en la razón imperial, a la cual volveremos. Con la novela, trataremos de posicionarnos detrás del monumento construido en torno al discurso y la obra de De las Casas para interrogar los restos que expone la escritura de Montoya, a través de los grabados que ilustran la *Brevísima*. Con ello, buscamos formular la pregunta sobre la suspensión explorando esta escritura sobre las imágenes, la cual consideramos que deforma una versión homogénea de la historia través de una singular combinación paradójica entre las catástrofes del siglo XVI y de hoy.

Oscilando entre el horror de la razón imperial del conflicto colonial y los conflictos del presente, la novela entrega una posibilidad de enfoque en la *imagen crítica*. Ésta, problematiza lo que Eduardo Subirats en *El continente vacío* refirió respecto al *heroísmo* de las crónicas como “la forma literaria de prestar una legitimación trascendente” a la conquista.³¹ *Tríptico*, toma el estilo del lenguaje del momento histórico que investiga para destruirlo con una imaginación literaria que pone en escena la catástrofe. Suspende, con ello, el “tono de toda narración que insista en ignorar las

70 |

³⁰ De Bry habría conocido tal libro en Amberes en una edición de 1579 que llevaba el título *Tiranías y crueldades de los españoles perpetradas en las Indias Occidentales llamadas el Nuevo Mundo*. P. Montoya,

Tríptico de la infamia, Penguin Random House Grupo Editorial, Bogotá, 2015, p. 211.

³¹ Eduardo Subirats, *El continente vacío*, Anaya & Mario Muchnik Editores, Barcelona, 1994, p. 88.

formas en que la destrucción priva a la literatura de su auto-conferida condición utópica”,³² como Sergio Villalobos-Ruminott señala en torno a las literaturas centroamericanas de Rodrigo Rey Rosa y Horacio Castellanos Moya, entre otros. *Tríptico* narra con un lenguaje anacrónico la violencia de la razón imperial y deforma el heroísmo de la conquista a través de una literatura destructiva que se mueve entre la investigación historiográfica y la ficción de choques heterocrónicos, entre las experiencias de catástrofe en diferentes períodos, desde las guerras en Europa que marcaron la vida de De Bry hacia saltos dialécticos que exponen las catástrofes del presente. El narrador rasguña instantes de peligro y enfrenta algunos encuentros anacrónicos con el artista del siglo xvi, lo observa a la distancia o siente “como si alguien invisible me hubiera rozado la oreja o soplado con suavidad la nariz”.³³ En el encuentro anacrónico y heterocrónico entre De Bry y el narrador contemporáneo se rompe con la voluntad de dar cuenta cronológica y auténtica de la historia. Así, en este anacronismo y heterocronismo, que destruye la separación binaria del pasado y presente, el narrador quisiera, en su sueño o alucinación con De Bry, contarle al artista los desastres actuales, “desde los campos de concentración, las hambrunas y el sida” al “deshielo de los polos”.³⁴

Tríptico propone una lectura diferente de la historia a través de los grabados. Esta lectura se da a *contrapelo* de la razón imperial en el conflicto colonial y de una verdad metafísica en las estructuras dominantes del presente. Los puntos que observa Alberto Moreiras sobre la *Brevísima* nos ayudan a abordar tal lectura a contrapelo. En su propuesta, Moreiras aborda el principio de acumulación originaria como un proceso continuo que supone una relación constitutiva entre la hegemonía y el olvido del terror. A través de su lectura de la cercanía de De las Casas con la razón imperial, propone una crítica al *verum* propio al *logos* romano en el fundamento de esta razón, considerando una lectura de Heidegger que le lleva a cuestionar la “determinación de la esencia metafísica de la verdad”.³⁵ Esta determinación metafísica de la verdad sería el modelo de autoridad que el cristianismo de De las Casas acaba reproduciendo.

71 |

³² Sergio Villalobos-Ruminott. “Literatura y destrucción: Aproximación a la narrativa centroamericana actual”, *Revista Iberoamericana*, vol. 79, n. 242, 2013, pp. 131-148. Extraído de <http://doi.org/10.5195/REVIBE-ROAMER.2013.7022>, p. 133.

³³ Pablo Montoya, *op. cit.*, p. 266.

³⁴ *Ibid.*, pp. 268-269.

³⁵ Alberto Moreiras, “Ten Notes on Primitive Imperial Accumulation: Ginés de Sepúlveda, Las Casas, Fernández de Oviedo”, *Interventions*, vol. 2, n. 3, 2000, pp. 343-363. Extraído de <http://doi.org/10.1080/13698010020019181>, p. 349. Mi traducción en esta cita y en las siguientes del mismo artículo.

Podríamos decir que la crítica de Moreiras es cercana a la crítica del humanismo filosófico y de la teología política que Subirats plantea en relación al pensamiento lascasiano.³⁶ La *Brevísima*, de acuerdo a Moreiras, seguiría sosteniendo al imperio católico de la monarquía española en una segunda fase inaugurada por las *Leyes Nuevas* de 1542, las que buscaban otorgar mayor protección a los indígenas del Nuevo Mundo. En su sospecha de De las Casas, Moreiras cuestiona la violencia de la acumulación originaria y observa cierto nihilismo en torno al olvido:

Desde el necesario pero imposible pensamiento sobre la acumulación originaria como el fundamento del fundamento, la historia del conflicto colonial no puede ser entendida como la historia de una formación hegemónica; más bien, la historia de todo proceso de hegemonía es siempre ya (always already) la historia de un olvido: la hegemonía es siempre el olvido de la acumulación originaria,³⁷

Moreiras formula una pregunta sobre el olvido del terror de la violencia de la acumulación e interroga la esencia metafísica de la verdad. Ante este problema, observa que la denuncia de De las Casas contra las crueldades de los conquistadores se convierte en un discurso no tan lejano a las formas homogéneas de la razón imperial, olvidando la violencia de la acumulación como una violencia siempre siendo. Así, Moreiras resalta una importante diferencia al indicar que “La acumulación originaria no es tanto lo que hicieron los españoles, sino lo que permitió a los españoles hacer lo que hicieron”.³⁸ Esta distinción da cuenta del terror del conflicto colonial y la violencia de la acumulación de otro modo que la comprensión lineal de la historia, al tiempo que suspende las síntesis que emergen desde los polos sujeto colonizado v/s razón imperial. Con esta distinción, podemos considerar otras maneras de imaginación histórica que puedan dar cuenta del horror y de la catástrofe sin una reducción a las tradicionales estructuras oposicionales. Se trata, así, de confrontar el olvido pensando en la destrucción de la síntesis como modelo de comprensión de la historia y de suspender un origen cronológico al problematizar la violencia de la acumulación.

³⁶ Eduardo Subirats, *op. cit.*, p. 62.

³⁷ Alberto Moreiras, *op. cit.*, p. 353.

³⁸ *Ibid.*, p. 345.

Las imágenes de De Bry, considerando una perspectiva crítica sobre el legado de De las Casas, exponen el horror del exterminio en la conquista y una violencia siempre siendo. Estos grabados, tal como aparecen imaginados literariamente en *Tríptico*, exponen una crítica de la violencia diferente a la síntesis y responden a una escritura de la catástrofe. “En los grabados sobre la *Brevisima relación de la destrucción de las Indias* todo sucede vertiginosamente”, señala el narrador.³⁹ En este vértigo, vemos súbitamente que “La conquista de estos Conquistadores está tocada por el afán. Como si, efectivamente los empujara la voluntad de cometer un genocidio con la mayor brevedad posible”.⁴⁰ La novela formula una pregunta crítica mediante las diecisiete imágenes con que De Bry ilustró la edición de la *Brevisima* publicada en Amberes en 1579. Con estas imágenes, expone el terror de la conquista y observa un abismo de muertes: el terror del colgamiento de la mujer taína Anacaona ordenado por Nicolás de Ovando, “sacrificada reina americana”⁴¹ (grabado III) o del cacique taíno Hatuey en la hoguera (grabado V). Trabaja desde una aproximación crítica a la imagen en crisis mediante la revitalización anacrónica de esta serie de grabados, de las atrocidades de Pedro de Alvarado (grabados X y XI) o Pedrarias Dávila (grabado VI), de la ejecución de Atahualpa en Perú (grabado XV) o la Matanza del Templo Mayor de México (grabado IX). La novela opera con tales motivos de una manera tal que suspende la representación visual mediante un vértigo que *desgarra* al sujeto dominante del conocimiento histórico. Destruye la función utópica de la literatura y examina críticamente la violencia al dar cuenta del “Exterminio”, como se titula la sección de la novela que aborda los grabados de la *Brevisima*. Trabaja con imágenes de muerte y deja que éstas nos observen, como lectores del presente. Anula las formas auténticas de legibilidad historicista y expone las consecuencias de la acumulación siempre siendo a través de una literatura vertiginosa que provoca terror, hasta confrontar el anonimato de la fosa común: “La fosa común, con su carga de anonimato, su evidente ofensa y el lazo que establece con el detrito, adquiere en la historia de América una prolongación sórdida. Lo que haría pensar que los territorios del Nuevo mundo, desde Alaska hasta la Patagonia y a partir del siglo XVI, no son más que una inmensa mortaja injuriosa”.⁴²

³⁹ Pablo Montoya, *op. cit.*, p. 283.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 284.

⁴¹ *Ibid.*, p. 282.

⁴² *Ibid.*, p. 289.

¿Qué decir de la fosa común y de esta “inmensa mortaja injuriosa”? El pensamiento de Didi-Huberman otorga claves singulares para interrogar las consecuencias de las imágenes al momento de abordar el horror de la historia y decir algo sobre éste. En *Imágenes pese a todo*,⁴³ el autor refiere a las fotografías de los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial tomadas clandestinamente por los *sonderkommando*, resaltando la potencia de estas fotografías para la imaginación histórica de la catástrofe. La propuesta de Didi-Huberman se diferencia tanto de las teorías que vacían a la imagen de sentido y consideran el horror como irrepresentable, como de los discursos y prácticas que saturan y exhiben nihilistamente la violencia.⁴⁴ Pese a los espacios indecibles del horror y pese a la anestesia de la sobrexposición de la violencia, Didi-Huberman trabaja una perspectiva diferente y toma una arriesgada postura que insiste en otorgarle un lenguaje a las imágenes que sobreviven, en plantear un pensamiento crítico sobre la historia mediante las fotografías que registraron clandestinamente los crematorios. Su lectura retorna a las imágenes como una pregunta por la historia que responde a la exigencia presente de dar con un lenguaje que se rebele contra las formas del olvido. Considerando la imagen pese a todo, el horror del genocidio que expone *Tríptico* con una imaginación histórica y literaria del “exterminio”, no es tanto una acotación al contexto colonial sino una pregunta por las consecuencias de la violencia siempre siendo. Se trata de una imaginación que vislumbra la historia a pesar de las experiencias de horror. Así, en nuestra lectura, queremos preguntar con la novela, “Pero de estos indígenas sin nombre, ¿qué puede quedar? ¿Qué puede permanecer de una mortecina que se ha convertido en hueso y luego en polvo y después en desmemoria?”⁴⁵

Una de las apuestas de Didi-Huberman es leer las imágenes de manera tal que aparezcan en su dimensión crítica, de peligro para la constitución homogénea de los relatos del pasado, confrontando la “desmemoria”. Dejar que las imágenes nos observen con esta dimensión crítica, desafiándonos a pensar el horror del pasado y la verdad del presente que constituye una forma de narración histórica en base al olvido. Se trata de mirar críticamente los restos que quedan *pese a todo*,

⁴³ Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, trad. M. Miracle, Paidós, Barcelona, 2004.

⁴⁴ Para un estudio crítico del debate que aborda Didi-Huberman en tal libro véase Sergio Villalobos-

Ruminott, “Políticas del registro”, *Ficción de la razón*, 2019. Extraído de: <https://ficcionalarazon.org/2019/08/05/sergio-villalobos-ruminott-politicas-del-registro/>

⁴⁵ Pablo Montoya, *op. cit.*, p. 289.

extrayendo imágenes de la tormenta de la historia como catástrofe. Esto es lo que quisiéramos leer junto a una escritura contemporánea que nos expone el horror de los grabados de la conquista de De Bry.

3.- El olvido de la violencia y los últimos pasos del progreso

Hemos buscado leer la novela de Montoya como una peligrosa articulación vía remontaje y desmontaje de los grabados mencionados, explorando una imaginación literaria destructiva que trabaja anacrónica y heterocrónicamente con el aparecer de imágenes de muerte. *Tríptico*, leída a través de las estelas que dejan las contribuciones de Didi-Huberman, confronta la estructura temporal que sostiene la continuidad de la violencia en la matriz del progreso y expone una imaginación histórica diferente al historicismo. La novela ofrece complejas claves para pensar esta suspensión al exponer el horror en los grabados de las mutilaciones ejecutadas contra el rey Bogotá por Jiménez de Quesada (grabado xvi) y los asesinatos masivos de los indígenas en el último grabado de la *Brevísima* (xvii):

Así pasa con estos indígenas colombianos. Los observo una y otra vez y constato que los españoles les han cortado las narices y les han rajado los labios con puñales. Después, siempre hacia atrás, y para ello es menester saltarse las jaurías que persiguen a los mutilados y cruzar el río, doy con la tercera escena. El peñón de los muertos, así se llama un sitio en la Sierra Nevada del Cocuy.⁴⁶

75 |

Este grabado resume el horror de la conquista: “Todas las acciones de los españoles cometidas contra los indígenas están concentradas aquí”.⁴⁷ En el fondo de esta imagen, vemos una matanza masiva. En la tercera escena, en el peñón de los muertos, los españoles arrojan a los indígenas cerro abajo con “sus espadas y alabardas”.⁴⁸ Ante tal escena, Montoya pregunta por los posibles vínculos entre las crueldades narradas por De las Casas y “una región que habría de corresponder más tarde al país hartado de inequidad social que sigue siendo Colombia”.⁴⁹ Este vínculo no lo plantea como una conexión simple y advierte la trampa de

⁴⁶ Ibid., pp. 299-300.

⁴⁷ Ibid., pp. 298-99.

⁴⁸ Ibid., p. 300.

⁴⁹ Ibid., p. 299.

“extraviarse, sin embargo, en comparaciones seculares o en presupuestos que designen la permanencia de la violencia en un país a lo largo del tiempo”.⁵⁰ Con la literatura sobre la imagen del exterminio no se trata solo de ver las múltiples formas de violencia antes y ahora en una simple continuidad, sino más bien de pensar en un montaje destructivo de imágenes de horror como operación literaria que rompe la separación metafísica entre pasado y presente. Esta operación sobre las imágenes suspende la representación de la historia lineal y destruye el monumento. Ante la matanza en el peñón de los muertos, el narrador no puede dar cuenta de una autenticidad estable o definida y solo puede alcanzar un último aliento al ver los cuerpos muertos, “cayendo por las faldas de un inmenso peñón. Bartolomé de las Casas dice que fueron setecientos los indígenas lanzados. Le creo, así no me atreva a contarlos en la imagen ni tenga fuerzas para hacerlo”.⁵¹

El fondo del grabado expone el momento en que los conquistadores mutilan y lanzan los cuerpos de los indígenas cerro abajo. La lectura del grabado nos lleva a una escena lejana que da terror y que deja al narrador exhausto, sin fuerzas para dar cuenta objetiva de la historia. Ante este terror, Montoya articula momentos de peligro en choques heterocrónicos, pasando de la terrible escena en el peñón de los muertos al presente en Colombia. En tal contexto, podemos agregar, perdura con suma urgencia una crisis de violencia racial y social. Desde la firma del Acuerdo de paz entre las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo y el Gobierno de Colombia en 2016, han sido asesinados más de mil activistas ambientales, la mayoría de ellos indígenas y afrodescendientes.⁵² El complejo panorama de violencia interna continúa del conflicto al postconflicto colombiano. La novela no nos habla directamente de ello, pero enciende una chispa para abordar críticamente la historia y confrontar el olvido del terror. Con esta chispa, hemos querido proponer una lectura de la catástrofe del tiempo histórico. El Acuerdo de paz de 2016, en tal camino, corresponde a un último paso en un régimen de violencia continua y siempre siendo.⁵³ Este discurso de la pacificación, constituido en su versión dominante y en el orden del progreso,

⁵⁰ Ibid., p. 299.

⁵¹ Ibid., p. 300.

⁵² Human Rights Watch, *World Report 2023*, Seven Stories Press, New York, 2023, p.162-168.

⁵³ Cabe mencionar el uso de la palabra “pacificación” durante la conquista. Como indica Subirats, “a partir

de 1573, la corona española prohibió legalmente la palabra ‘conquista’. Su significado fue suplantado sumariamente por el concepto de ‘pacificación’, ya antes utilizado por Cortés tan pronto hubo sometido militarmente los principales centros político-religiosos de la futura Nueva España”. E. Subirats, *op. cit.* p. 75.

falla en conseguir una efectiva suspensión de la violencia al tiempo que responde a otros intereses capitalizables en un contexto marcado por formas contemporáneas de despojo territorial, devastación acelerada del medioambiente y desprotección de las comunidades campesinas ante la narco-violencia en las zonas más aisladas de Colombia.

Entre choques heterocrónicos hemos buscado problematizar la historia y decir algo de la violencia que expone un narrador sin aliento, que sigue escribiendo pese a todo, enfrentando el horror de los indígenas cayendo por el peñón de los muertos y de nuestro tiempo. Entre estos choques, hemos querido leer esta novela junto al pensamiento de Didi-Huberman para abordar un concepto de imagen, tiempo e historia a contrapelo de una estructura homogénea. En última instancia, entre la imagen crítica y *Tríptico*, encontramos una fuerza en permanente confrontación con la falta de memoria como consecuencia de la promesa de progreso y la representación monumental del pasado.

Asimismo, en relación a las limitaciones del Acuerdo de paz de 2016, el film *Bajo fuego* (dirs. Sjoerd Van Groothees e Irene Vélez Torres, 2019) explora el incumplimiento de las promesas dispuestas por este Acuerdo al documentar el abandono del plan de apoyo a la sustitución de cultivos ilícitos que afecta a las comunidades campesinas en el Valle del Cauca.

DIÁLC

DGOS

¿Cómo devenir extranjero?¹

Georges Didi-Huberman / Eliza Mizrahi

Eliza Mizrahi: Resulta poco convencional, hasta ingenuo, plantear esta entrevista a modo de un repaso general sobre tu vida como una obra en proceso, pero con dimensiones inabarcables. En este sentido, creo que es mejor enfocar estas preguntas en dos temas que considero determinantes tanto en tu trabajo como en tus procesos de escritura. Esto por supuesto, tiene sentido no solo por situar esta conversación en eventos recientes que han marcado las prácticas artísticas, políticas y críticas de manera evidente, sino porque nos permite pensar *El ojo de la historia*, uno de tus trabajos de largo aliento, el cual parece estar abocado a profundizar en ejes problemáticos, relevantes para nosotros tanto en México como en América Latina. Por un lado, el registro del dolor, las formas de la lamentación y el duelo; mientras que, por otro lado, la cuestión de la desobediencia, los levantamientos, las revueltas. Y es, en este entendido, que abro aquí cinco posibles temas para nuestra conversación.

81 |

¹ Esta entrevista fue planificada por los editores y luego, durante el mes de julio del año 2022 en París, fue llevada a cabo por Eliza Mizrahi.

¿Cómo pensar desde la labor del historiador o del filósofo, en estos momentos de pandemia y de guerra, la urgencia de hacer memoria para los otros? ¿Por qué el archivista tiene el deber de involucrarse en persona y zambullirse en el acontecimiento —por lo general pasado—, no solo para volver a montarlo, sino también en busca de su mirada latente? ¿Existen los hechos históricos sin crítica inmersiva, sin intervención arqueológica capaz de fundir el trabajo deconstructivo con el valor mnémico de las cuestiones históricas? ¿Hay memoria sin vivencia crítica, que vive o re/vive los hechos en el distanciamiento de la mirada? ¿Cómo elaborar desde las prácticas históricas y/o artísticas aproximaciones críticas al pasado, incluso desde estos tiempos, que se alejen de la re-presentación mediática?

Georges Didi-Huberman: Al igual que el trabajo del historiador, el del filósofo testimonia por el testigo ... o al menos eso intenta. Sin duda pierde algo muy importante con relación al testimonio “primero”. Pero jamás se puede pretender tener todo: lo que ganamos aquí, lo perdemos allá, tal es la naturaleza de toda elección un tanto arriesgada. Nuestra miseria, es que el trabajo del pensamiento histórico o filosófico llega siempre después: como bien lo dijo Hegel a propósito de la lechuza de Minerva que no toma su vuelo más que al anochecer... Intentar a toda costa alcanzar la realidad —con respecto a la pandemia o a la guerra en curso, a la cual haces alusión en tú pregunta— puede resultar contraproducente al nivel del análisis. No digo que no haya que inquietarse, comprometerse o protestar, claro. Digo simplemente que pronunciar un juicio superficial, radical e inmediato sobre la pandemia en el momento mismo de su desarrollo, cuando no sabíamos todavía más que algunas cosas sobre ella, fue lo que habría llevado a Giorgio Agamben, quien no acostumbra a hacerlo, a pronunciar algunas insensateces especialmente cuando, por ejemplo, habla en calidad de arqueólogo de la larga duración del pasado.

¿Qué es “faire mémoire”, *hacer memoria* como tú dices, en estas condiciones? No es para nada repetir lo mismo. Tú misma hablas de “distanciamiento”, particularmente con relación a la sobre-representación mediática cuya temporalidad es la del presente inmediato, no la de la memoria. Más que especular sobre las palabras “distancia” o “distanciamiento” —lo cual sería posible y hasta más fecundo, a través de Bertolt Brecht especialmente—, prefiero entrar en un vocabulario que sé conoces bien, y que viene de Jacques Derrida. La memoria vuelve a nosotros a contratiempo, en retraso, le incumbe a la *diferancia*, esa temporalidad

de lo posterior. Pero de igual manera, le incumbe a la *diferencia* ya que aporta nuevos valores de uso, se mezcla con el deseo, y por tanto con una propensión hacia el futuro. Es en esto que la memoria tiene –si no se queda como la simple conmemoración nostálgica– una función esencialmente crítica, vivaz, anclada en el presente. Nos encontramos aquí muy cerca de lo que decía Walter Benjamin sobre la legibilidad de la historia como sobreviniendo en una memoria que surge «al instante del peligro», es decir del peligro presente.

“Faire mémoire”, *hacer memoria*, ¿no sería, antes, antes que nada “porter mémoire”? ¿podríamos decir en español *llevar memoria*? Entiendo por este verbo “llevar” (*porter*) dos cosas en realidad: primero entiendo, imaginariamente, el acto de tomar de alguna manera –quiero decir: espiritualmente, literaria, artísticamente, etc.– sobre sus propios hombros esa carga que es la memoria de los pueblos oprimidos. Eso que Benjamin llamaba “la tradición de los oprimidos”, debemos por lo tanto “llevarla” con este primer sentido. A costa de ser nosotros mismos debilitados, acabados, afectados: a riesgo de llorar (*pleurer*). Esa es la función tan importante de la lamentación cuando esta, como lo decía Gershom Scholem, tiende a llevar una enseñanza, a transmitir una experiencia y un saber. Pero “llevar”, es también “transportar”: es hacer migrar, hacer pasar a otra parte, dar a otro. Así que “llevar”, es transmitir, como cuando damos una noticia que todo el mundo había olvidado o quiso olvidar. Como cuando *pasamos el testigo* según la expresión corriente. Es entonces cuando la memoria deviene *crítica*, a la vez “inmersiva”, implicada, y “emersiva” haciendo emerger una nueva dimensión de esperanza a partir de su historicidad primera, por más desesperada que sea. Es entonces cuando ella produce esta diferencia esencial que la hace urgente en el presente y para el futuro, como valor político de emancipación.

E. M.: Como sabemos en tu trabajo la filosofía y la historia desembocan en el rescate de la imagen, entre el archivo y la huella, entre las apariencias como restos y los (des)montajes como dispositivos técnicos. De ahí que me interese indagar sobre la base de tu labor escritural, a medio camino entre psychés y reproductibilidades. ¿Hay en este proceder una operación deconstructiva? Es decir, ¿no existe una especie de double bind de la imagen, entre su carácter accesorio o subsidiario -hasta descartable en la historia epistémica de la filosofía- y su nota preeminente sin la cual no habría pensamiento? Acaso más allá de la relatividad de las imágenes, ¿no hay una imagen-pensamiento sin la cual la filosofía no sería posible?

Es tan vasta la pregunta que planteas, aquella de la relación entre imagen y pensamiento, que mi respuesta será fatalmente demasiado corta y alusiva. Esta pregunta ya inerva uno de los más antiguos debates filosóficos de Occidente, aquel que opuso a lo largo del tiempo el platonismo y aristotelismo: de un lado, la tesis de una peligrosa inconsistencia ontológica y teórica de la imagen; del otro lado, la tesis según la cual “no podemos pensar sin imagen” como lo escribió Aristóteles. Sobre este punto preciso, yo me siento entonces, claramente, aristotélico.

G. D-H.: Responderé a tú pregunta sobre la «deconstrucción» recordando la situación epistemológica donde me encontraba en los momentos de mi formación, en Francia en los años 1970 y 1980. Diré, entonces, que tuve que llevar a cabo este tipo de trabajo teórico sobre dos planos al menos. Primero tenía que deconstruir la certitud positivista –común en historia del arte y en historia– según la cual una imagen sería el simple reflejo de una realidad, la simple herramienta de una funcionalidad. Me acuerdo, por ejemplo, de un curso en historia del arte donde el profesor, proyectando la diapositiva de un cuadro de Van Gogh, intentaba saber en qué día ese cuadro había sido pintado sobre la base de consideraciones meteorológicas... como si el cielo pintado por Van Gogh no pudiera ser más que el reflejo exacto de un cielo real, lo cual es un colmo cuando conocemos la pincelada del pintor, su uso tan singular del cromatismo, etc. Podría decir, en suma, que a ese nivel el estructuralismo –especialmente con su principio según el cual las relaciones se revelan más importantes que los términos mismos, o según el cual los significantes deben ser observados en sus desplazamientos más que en toda relación fijada a los significados– me ayudó mucho a llevar esta crítica deconstructiva.

Necesitaba, por lo tanto, realizar un trabajo de deconstrucción simétrica respecto a la-certitud teórica, tema de la tradición platónica –y algunas veces aplicada por ciertos estructuralistas–, según la cual una imagen no sería más que una simple mentira sobre la realidad. Toda la polémica con Claude Lanzmann sobre las imágenes de la Shoah pertenece a esta segunda vertiente teórica. El útil teórico central que me ayudó a llevar a cabo esta segunda deconstrucción fue la noción de *síntoma*, pensada con Freud y ligada a una crítica de la noción de signo tal como lo utilizaban los semióticos de esa época. Que esta noción de síntoma haya sido en primer lugar extraído en Freud indica el tenor *psíquico* al cual tú haces alusión en tú pregunta. A nivel filosófico, coincidía

evidentemente con aquello que Derrida había elaborado alrededor de la *huella*, con todo lo que eso implicaba para mí, en cuanto a mi cuestionamiento sobre las imágenes, para la actualización de paradigmas tales como la impresión, el *resto*, o vestigio, o el *espectro*, o el fantasma... Justamente, de todo esto encontramos extraordinarias intuiciones en los escritos de Aby Warburg sobre la supervivencia o el “après-vivre” (*Nachleben*) de las imágenes. Me paso, a principios de los años 1990, intentar convencer a Derrida, así como a mi amigo Pierre Fédida, que Warburg era un autor sobre el cual habrían podido decir muchas cosas...

Evocas en tú pregunta el “travail d’écriture” (*labor escritural*), el que es, evidentemente, muy importante, ya que es aquí donde la deconstrucción no se resume a una simple destrucción: porque es aquí donde algo nuevo es susceptible de surgir, nacer, recomenzar. Entre *psyche* y *reproductibilidad*, como tú lo dices, está lo esencial del trabajo por el cual una imagen, un miedo obsesivo, un motivo de inquietud pueden volverse *imágenes de pensamiento* activas, estas *Denkbilder* como las llamaba Walter Benjamin. En este nivel, la deconstrucción como gesto filosófico deja un lugar preponderante a una deconstrucción en cuanto gesto artesanal, diría: un gesto modesto, prosaico de constante diseminación-recomposición de cosas y de pensamientos. Mi práctica de fichas escritas o visuales, que acumulo sin orden alguno –si no es el de la libre asociación de ideas, ella misma asociada, desde luego a un trasfondo de rigor y de método en la investigación– desemboca en una práctica que toma sus raíces en un universo de pensamiento muy diferente, en este caso, de la escritura oceánica derridiana. En este punto estoy más cerca de Warburg y de Benjamin, del cine de montaje o de Georges Perec. Puede que sea en la operación del montaje que encuentro esta «imagen-pensamiento» de la cual hablas. Ella no tiene entonces un contenido formado –y es por eso por lo que me concibo como un filósofo sin doctrina– sino un contenido en formación, en deformación, en recomposición perpetuas.

E. M.: Un tema en el que has centrado tu trabajo más reciente traza la relación entre lamentación, catástrofe y la cuestión de la interrupción del sentido habitual de la Historia a partir de potencias afectivas. Para decirlo de manera rápida, el fondo común sobre el que se recortan tanto los procesos de insurrección social de los últimos años (países árabes, las chaquetas amarillas, las revueltas haitianas y chilenas, el Black Lives Matter, etc.) como la cuestión general de la pandemia, e incluso

de la Guerra en Ucrania hoy en día. Desde esta arista, ¿cómo piensas la labor del historiador del arte que, como historiador de las sensibilidades o de las emociones, parece abrir un vínculo no psicoanalítico —en cualquiera de sus vías— con la Historia y, por supuesto, con el presente? ¿Cómo pensar la historicidad del dolor más allá de las lógicas del duelo forzado?

G. D-H.: Es una de las preguntas que me mantiene muy ocupado en este momento. Después de haberme interrogado sobre las imágenes y sus potencias, tuve que interrogar la imaginación como facultad —o «potencia»: es la misma palabra en alemán, *Vermögen*— de producir imágenes. Ahora bien, esta tentativa de antropología de la imaginación me llevó directamente hacia la pregunta de los afectos, las emociones. La cual en otro tiempo había sido, por cierto, el punto de partida de mi trabajo sobre la histeria. Las emociones son como las imágenes a la mirada de la tradición filosófica escolar: tienen “mala fama” así como lo decía Merleau-Ponty. Es muy difícil, dado el abuso al que son sometidas las emociones en la sociedad de consumo contemporánea devolverles su «potencia» auténtica. En Francia, por ejemplo, Alain Badiou alega por una «política no patética», una política liberada de sus emociones y guiada por la sola racionalidad. Al hacerlo, me parece que se simplifica la vida al no abordar la difícil pregunta del *valor de uso de las emociones* en la historia. ¿Por qué me siento tan bien comprendido en América Latina, de Chile a México y de Brasil a Argentina? Porque ahí, justamente, la potencia afectiva jamás ha sido excluida de los gestos políticos.

Bastante lejos de los grandes monumentos» de la historia de Anales hoy en día existe en Francia una escuela de jóvenes historiadores que muestran mucho interés por la pregunta sobre las «sensibilidades» (incluso hay una revista que se titula así). Han comprendido que por debajo mismo de la historia cronológica y de la historia estructural, por debajo incluso de lo que hemos llamado la historia de las mentalidades, hace falta preguntar específicamente qué es de la constitución psíquica y afectiva de los actores de la historia. En este contexto, el historiador del arte vuelve a encontrar el lugar que tenía en la época de Warburg: en su capacidad de ver en una imagen —o en un solo gesto— el cristal de toda una situación histórica que lo coloca a la vanguardia de este tipo de interrogación a la vez histórica y estética, ética y política. Propones el ejemplo de la lamentación. En efecto, he consagrado muchos años a interrogar la antropología de este gesto fundamental de la

humanidad. Si el punto último de esta investigación –que ha pasado por libros, pero también por exposiciones, especialmente cuando propuse una versión contemporánea de la plancha 42 del atlas de Warburg consagrado a la lamentación– ha sido el trabajo sobre las sublevaciones, es porque he podido observar, sobre numerosos ejemplos, que al *abatimiento* suscitado por una muerte violenta o injusta seguía ese gesto extraordinario de la *sublevación* a partir del cual todas las posibilidades políticas están abiertas. Esto va de la tragedia griega, particularmente a través de los magníficos análisis de Nicole Loraux sobre la “voz enlutada” de las mujeres, al *Acorazado Potemkin* de Eisenstein, a *Tierra en trance* de Glauber Rocha o a *El fondo del aire es rojo* de Chris Marker... empleaste el vocabulario correcto al hablar de “puissances affectives” (*potencias afectivas*), si recordamos la distinción, capital a mis ojos, que hizo Gilles Deleuze entre potencia y poder: la potencia libera y se libera, el poder es la tentativa de impedir al otro liberar su potencia.

Pero en el movimiento que va del “trabajo de duelo” (*Trauerarbeit*) a su más allá filosófico o político –como lo muestra una vez más el brillante texto de Gershom Scholem sobre la lamentación como “enseñanza”–, no diría que estamos en un paradigma “no psicoanalítico”. Ya que más allá del trabajo de duelo, la teoría freudiana reconoce absolutamente esta “perlaboración” o “trabajo a través” (*Durcharbeitung*) que reconfigura el duelo, sin por ello olvidarla, por tanto, en algo como una *forma nueva*, una forma a transmitir para el futuro: una formación del deseo. He aquí donde nos encontramos, ética y políticamente hablando: “perlaborar” el duelo o esta “melancolía de izquierda” de la cual habla Enzo Traverso. Encontrar las formas del deseo y de vida para sobrepasar al presente catastrofista. Me parece que en Chiapas hay gente que hace esto muy bien y desde hace mucho tiempo...

E. M.: En tu trabajo percibo una búsqueda y un interés particular por demarcar relaciones muy específicas entre los campos curatorial, archivístico y escritural. Para formular esta pregunta me atrevo a elegir un síntoma del filme *Francofonía*, de A. Sokúrov, cuando un general nazi y un burócrata francés se confabulan para preservar, en plena guerra, el patrimonio mundial en nombre de Europa. ¿Qué ha pasado en estas épocas que dicho patrimonio se ha desplazado hasta abarcar las tragedias de su cultura? ¿Cómo se pueden salvar –o neutralizar para preservar la superioridad cultural– los documentos más trágicos y volverlos tranquilamente museísticos? Y al revés, ¿por qué los museos están dejando de

exhibir el patrimonio para instalar —aunque sea como artificio— la complejidad de nuestras prácticas contemporáneas? ¿Por qué unos inhiben nuestras impresiones —nuestros duelos, nuestras memorias, nuestras desgracias— mientras que los otros potencian los sentidos y, a través de ello, se implican en la renovación de nuestras interacciones? ¿Por qué el Museo puede ser, en un caso, una tragedia blanda y en el otro, una factoría de experimentación tan distractora como potencialmente crítica?

G. D-H.: Diré, de manera más sencilla, que hace falta hacer una distinción entre el archivo y el atlas. El archivo reúne y clasifica un máximo de documentos en su heteropía, como decía Michel Foucault. Entramos y nos perdemos en él, pasamos mucho tiempo en él y, no encontramos nada sobresaliente durante meses y, de pronto... Como heteropía, el archivo es a la vez un lugar de poder —ya que si hubo una instancia dirigente que decidió lo que se podía archivar y lo que no— y un lugar de contra-poder posible. Había trabajado, por ejemplo, sobre un caso muy desconcertante: en la Biblioteca nacional de Francia, durante el tiempo de la ocupación alemana, los archivistas-bibliotecarios, incluso los vichystas o los colaboracionistas, habían decidido reunir un máximo de folletos clandestinos de la resistencia. El contexto primero de esta colección, *via* la policía, era sin duda la represión, pero el resultado es una colección extraordinaria testimoniando de todas las maneras posibles de hacer pasar un mensaje de oposición (una parte de esta colección fue admirablemente publicada en facsímil por Pierrette Turlais y las ediciones Artulis).

Aquello que el archivo reúne y clasifica, el atlas lo dispersa y remonta. El atlas problematiza y, por tanto, a la vez utiliza y deconstruye el archivo. Como en el caso del *Bilderatlas Mnemosyne* de Abby Warburg, el atlas es una forma a medio camino entre la exposición y el libro: eso que tú has designado como lo *curatorial* y lo *escritural*. Por cierto, siempre he considerado las exposiciones como algo que va de la mano con los libros: este fue el caso especialmente para *L'Empreinte, Atlas o Soulèvements*. En este último caso —que conoces bien ya que trabajamos juntos en el cuadro del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM —cada estancia de la exposición en Barcelona, Buenos Aires, São Paulo, México y Montreal, exigía una revisión del archivo, ya que en cada etapa consideraba la situación específica de cada lugar y buscaba nuevas obras y nuevos documentos. Por lo tanto, había artistas que no fueron mostrados en la exposición parisina del Jeu de Paume:

por ejemplo Pere Català Pic en Barcelona, Juan Carlos Romero en Buenos Aires, Eduardo Viveiros de Castro en São Paulo, Francisco Toledo en México y Suzy Lake en Montreal, etc. Al mismo tiempo, el trabajo de escritura sobre las sublevaciones se prolongó más allá de todas estas variantes de la exposición ya que finalmente dio lugar a dos grandes volúmenes, *Désirer désobeir e Imaginer recommencer*.

Las preguntas que formulan relativamente a la función del museo y de la exposición son evidentemente muy complejas. Manuel Borja Vilel, el director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, ha reunido sobre este tema un cierto número de reflexiones muy útiles en su libro *Campos Magnéticos*. Trabajo con él en este momento –después de *Atlas* en 2010– sobre un proyecto de exposición en 2023 y para el cual intento a la vez asumir una posición *poética*, orientada por el universo de García Lorca o del *cante jondo*, e indicar una dirección *política* hasta en la exposición de obras extremadamente “formales”, de Fred Sandback por ejemplo: una manera muy transversal de preguntarse como podemos hoy en día inventar nuevas formas del *pensamiento expuesto*. En esta tentativa, tomo el riesgo de ser tan poco acertivo y dogmático como posible. No tengo ninguna idea del resultado, claro. Pero esto inducirá paralelamente un gesto de escritura, por supuesto. El título será: *En el aire conmovido*. Es un verso extraído del *Romancero Gitano*.

E. M.: Por último, me interesa indagar sobre la idea de extranjería –o de rara fusión entre lo extraño y lo familiar– que parece recorrer toda tu biografía. ¿Qué es para ti un extranjero en la filosofía? ¿Cómo devenir extranjero? ¿Cómo te representa tu trabajo actual, en qué contexto lo inscribes, hacia dónde vas en este momento?

G. D-H.: “¿Cómo devenir extranjero?” ¡Ah! ¡Qué bella pregunta! Tú sabes bien que el extranjero por excelencia es en primer lugar Sócrates. O en tal caso el judío errante. ¿Cómo devenir extranjero? Primeramente, desplazándose: al decidir no quedarse nunca en alguna parte, no considerarse nunca definitivamente como en casa o como el propietario de su casa. Devenimos extranjeros cuando tomamos el riesgo de atravesar las fronteras, por ejemplo, las fronteras de las disciplinas preestablecidas con sus funcionarios-expertos que inmovilizan toda pregunta. Es evidentemente un sufrimiento el ser extranjero, y el estado actual del mundo nos lo dice a veces con una fuerza aterradora. Ahora bien, en esta situación, las sociedades se juzgan políticamente sobre su manera de recibir a los

extranjeros. De amar, de escuchar, de respetar o no al extranjero. Yo me siento extranjero en Francia, me siento muy francés –por mi lengua y por mi formación literaria o filosófica– en el extranjero. *El extranjero nos mira*: nos dice quienes somos ahí mismo cuando lo hemos olvidado es lo que intenté esbozar al comentar el hermoso poema de Niki Giannari *Des spectres hantent L'Europe* sobre los migrantes del campo de Idomeni, en Grecia).

¿Devenir extranjero? Antes que nada, amando al otro, al extranjero, a la extranjería del otro. Releyendo a Emmanuel Levinas. Escuchando, mirando al otro. Aceptando la lengua del extranjero, aún y cuando no la comprendemos del todo (ves, me gustó mucho que me plantearas tus preguntas en español, incluso si no estaba siempre seguro de comprenderlas por completo). Desplazándose y desplazando, para mirar mejor y ser mirado, para escuchar mejor y dialogar más allá de las fronteras.

(2022)

CAMP
BAT

OS DE
TALLA

Éparses^{*} Esparcidas^{**}

Georges Didi-Huberman

Eliza Mizrahi e Inés Belliard, traducción

Viaje hacia los papeles del gueto de Varsovia

“Me acuerdo de unas fotografías mostrando los muros
de los hornos lacerados por las uñas de los gaseados
y de un juego de ajedrez fabricado con bolitas de pan”.

Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance* (1975)

“No, no nos dejaremos cercar sin hacer nada.
Tenemos una máquina que alborota el pasado”.

Henri Michaux, *Face aux verrous* (1954)

93 |

* Nota a la traducción: La traducción que aquí presentamos consiste de algunos fragmentos del libro *Éparses* del historiador del arte y filósofo Georges Didi-Huberman, –publicado en 2020 por Ediciones Minuit. Fueron 3 líneas las que nos guiaron a lo largo de la traducción: el título, la condición de lo femenino en cada uno de los subtítulos y la selección deliberada de los capítulos aquí presentes, con la intención de hacer una especie de montaje que exprese en cada uno de los fragmentos de esta selección, la relación contundente que ha marcado el trabajo reciente de Didi-Huberman, a saber: ¿cómo se escribe la catástrofe? Y más aún, ¿cómo se recolectan y se tratan los testimonios que atestiguan lo más hondo de nuestra tristeza?

** Sobre el título: al inicio de la traducción nos perseguía la duda por el modo correcto de traducir al español el título: *Éparses*, la primera traducción sería *Dispersas*, pero con la lectura atenta y la minuciosidad que quien busca la polisemia de la lengua francesa, –y asumir así la imposible traducción como bien ha dicho Derrida–, es que nos decidimos por *Esparcidas*. “Esparcidas encuentra su etimología en el participio *sparsum* del verbo *spargere*, que quiere decir arrojar aquí y allá, esparcir, diseminar”. El verbo se usa también en un sentido ritual, cuando rociamos un líquido sobre algo o sobre alguien para bendecirlo.” [página 23 de la presente traducción]. Notamos en cada momento del texto el juego que hace el autor entre: *Dispers*, *Épars* y *Diseminer*, para hacer visibles en las rupturas de la

lengua, en los despliegues de un término al otro, del adjetivo al verbo o del verbo al sustantivo, el trabajo tanto del historiador, del archivista o poeta, como de todo lector: el de remontar lo esparcido, el de recolectar lo disperso para hacer de cada fragmento un momento singular de la historia. Fue hacia el final del libro cuando encontramos la respuesta a nuestra inquietud; *Éparges* es al acto de recolectar lo disperso bajo la forma de la escritura. “Pero eso que es *salpicado* ha sido al igual, *sembrado*. El esparcimiento sería entonces siembra (en griego: *speirô*, ‘yo siembro’ *sperma*, ‘la semiente’) [Novalis, *Semenece*, Paris, Éditions Allia, 2004, p. 161]. La diseminación sería seminal, una desaparición fue ella en principio diseminada a los cuatro vientos. Desde de los *Semences* de Novalis (“Todo es simiente”) hasta *La Dissémination* de Jacques Derrida (... “a través del vocabulario de la germinación y de la diseminación”) [J. Derrida, *La Disemination*, Paris, Seuil, 1972, p. 338], la escritura podría comprenderse como lo esparcido recolectado, como la desaparición sembrada. En consecuencia, un texto trabajaría como un archivista: él reúne o, mejor aún, vuelve a montar –remonta– lo esparcido” [página 24 de la presente traducción]. Sobre lo femenino: otro de los lineamientos que buscamos mantener fue el género femenino que acompaña cada uno de los fragmentos que componen el libro, cada subtítulo está condicionado por lo femenino en el esparcimiento, de ahí el juego deliberado

que en algunas ocasiones hicimos para ser fieles al original. Consideramos que en ello radica la fuerza por medio la cual la potencia de (a) memori(a) se compone y recompone en la lengua, así como en la escritura. Selección de los capítulos: la selección se hizo para buscar que cada uno de los capítulos que componen esta traducción funcione de manera aislada o bien en conjunto, es decir, el montaje que se hizo del original para *Esparcidas*, obedece a una selección que hace operar a cada una de las partes de manera singular, y respecto de la totalidad del libro, así como de la traducción; a riesgo de que lector alcance a hacer las conexiones, los saltos y descubra en ellos la estructura con la que el libro se construye y se reconstruye en esta selección. Aquí el montaje no es otra cosa que el acto de sumergirnos en la inmensa “lamentación desperdigada” de nuestra historia para reunir las fracciones de supervivencia que, en cada fragmento, en cada imagen, en cada texto, en cada palabra se encuentran como “tesoros inmutables”. Todo esto con el objetivo de encontrar en estos pequeños fragmentos dispersados, las huellas del trabajo de largo aliento de Georges Didi-Huberman quien incesantemente ha recolectado, recopilado, reunido lo esparcido; en otras palabras, quien no ha cesado de hacernos saber que todo hecho histórico es ante todo la relación entre afecto, acontecimiento y escritura como forma de conocimiento.

Esparcidas, las posiciones psíquicas

que cada uno es susceptible de tener en los huecos de una sola y simple experiencia emocional.

Me acuerdo seguido —fue hace mucho tiempo— de un día en el que yo lloraba mucho, me encontré por casualidad mi rostro en el espejo. Algo entonces se quebró, algo apareció: mi existencia se esparció se dividió. Descubrí al verme llorar, una percepción nueva: esto partía sin duda de mí mismo y de mi tristeza del momento, pero esto habría de repente una dimensión mucho más amplia, impersonal e interesante. Un allá en el aquí mismo. Se había convertido, en un solo instante y sin duda por el resto de mi vida, en la lección de una nueva mirada. esto había surgido de la perspectiva, la cual resulta fatal en esta situación óptica: al verme llorar, observé de golpe, cómo del exterior, la emoción, eso tan interior, se modificaba sobre la interfaz de mi rostro (que por cierto no se veía muy bien: despectivo, contorsionado, preocupado). Con lo cual, mi tristeza se acompañó por una especie de conciencia enfriada, sin ser apaciguada, afilada, curiosa de obtener más detalles, y ya, en aquel entonces irónica: en suma, un acto de conocimiento.

Solemos oponer el contacto y la distancia. Estamos muy equivocados en hacerlo. El contacto y la distancia se implican mutuamente: tanto en el plano temporal (porque se engendran mutuamente) como en el plano espacial (porque no cesan de ir y venir en lo esparcido el uno hacia el otro y terminan por entrecruzarse, por abrasarse recíprocamente). En la minúscula experiencia que relato, yo había creado una cierta distancia: frente a mí mismo mediante mi reflejo en el espejo, frente a mi tristeza a través de mi condición de observador. Sin embargo, no había perdido el contacto ni conmigo mismo, ni con esta tristeza que evidentemente no había desaparecido de buenas a primeras. Hasta creo poder decir que supe un poco mejor por esta posición en perspectiva imprevista, dónde se encontraban los límites de “ese yo” encerrado en su tristeza, dónde se encontraban, por lo tanto, las salidas posibles, las maneras de transgredir tales límites. Tuve que, imaginar en ese momento, cual movimiento era posible para abrir tal tristeza y franquear los límites de mi propia vaya emocional.

Siempre hay un medio entre el contacto y la distancia: un cristal, una membrana, un diáfano, aire, agua. Ese día, había justamente entre mi ojo y mi imagen en el espejo, un poco de aire, algunas lágrimas y el reflejo del cristal (con el espesor de este). Verme llorar, fue primeramente instaurar el reino del medio sobre lo visible: el resultado fue una cierta opacidad. Al llenarse mis los ojos de lágrimas, mi *ver* se hizo borroso, sino es que contradicho por mi *llorar*. Y, en efecto, me veía borroso. Pero pronto está situación extrañamente se reinvertió: pronto, algo como una nueva lucidez iba a tomar el relevo. Mis ojos tuvieron que “poner a punto” y esto, probablemente, justo en el momento –desagradable– de la sorpresa cuando al percibirme llorando se modificaba, se concentraba sobre un nuevo gesto, aquel de observar, de interrogar con la mirada, por lo tanto, de conocer o, al menos “ensayar ver”. Finalmente, las lágrimas habían aclarado mi mirada.

¿Habrá alguna relación entre *lamentarse* y *mirarse*? Si esta relación existe, entonces *lamentarse* podría ser, algo más, en ciertas condiciones o bajo ciertas puestas en perspectiva, que un simple *pathos* padecido: un gesto activo de conocimiento, una tentativa por sublevar el dolor que nos agobia. Simétricamente, *mirarse* debería ser pensado como un movimiento de afecto y no solamente de conocimiento visual. Sin duda esta relación tiene algo trágico, particularmente si la pensamos en el verso famoso de Esquilo, en el *Agamenón*, mediante el cual sabiduría y conocimiento

habían supuestamente sido ofrecidos a los mortales a través de un *patheimat*, es decir un “saber por adversidad”, una ciencia de –o en– el dolor. Es asombroso que Gershom Scholem, hacia 1917 (teniendo apenas 20 años), haya querido hablar de la *kinah*, la lamentación judía, en términos de “tragedia” y de “poesía”, pero también de afecto y de enseñanza a la vez: “Ser significa ser fuente de lamentación. [...] La enseñanza y la lamentación eran hermanos en el pueblo [judío], y en él podía ocurrir que la enseñanza se lamentara y que la lamentación enseñara”.¹

Martin Buber, quien había comenzado desde 1903 a coleccionar relatos de la tradición jasídica, evocaba en su gran recopilación, publicada algunas décadas más tarde, la figura casi última del rabino Menahem Mendel de Kotzk, fallecido en 1859, como “el acto final de un drama”. Era un sabio que se lamentaba del mundo y, por consiguiente, no se desenfadaba jamás. Un “espíritu de rebelión” que, “desgreñado, desaliñado, el rostro horrorizado”, gritaba sobre sus propios discípulos “palabras cortadas, precipitadas, tumultuosas”; y “frente a su violencia todos huían apresuradamente por todos lados”²... Pero, de regreso a su soledad, se lamentaba mucho. Cada noche escribía una página de la cual nadie nunca sabría nada ya que, al día siguiente, la rompía o la quemaba, y así sucesivamente. En cuanto a mí prefiero esta versión del relato, la cual ya no sé bien si la leí en algún lugar o si la inventé: cada noche escribía una página y, a la mañana siguiente, simplemente la tomaba en entre manos, la acercaba a su rostro y la releía. Pero al releerse lloraba tanto que sus lágrimas borraban cada frase, cada palabra, cada letra de su texto y así sucesivamente, cada día de su vida.

Como si el tiempo entero tomara cuerpo en este ritmo vespertino y matutino: esperando, desesperado, siempre recomenzando. Este ritmo inducido por el reencuentro sobre un pedazo de papel (medio, superficie), de un poco de tinta (palabras, inscripciones) y de algunas lágrimas (agua, emociones).

¹ Gershom Scholem, *Sur Jonas, la lamentation et le judaïsme* (1917-1919), trad. De M. de Launay, Paris, Hermann, 2011, pp. 61, 64.

² Martin Buber, *Les Récits hassidiques* (1947), trad. A. Guerne, Paris, Plon, 1963 (rééd. Monaco, éditions

du Rocher, 1978 [éd. 1996, coll. “Point”], I, p. 75-76. (cf. également II, p.251.276). C. Chalié, *Le Rabbi de Kotzk (1787-1859). Un hassidisme tragique*, Paris-Orbey, Arfuyen, 2018.

Esparcidas, las fracciones de memoria,

materiales o psíquicas, que una misma historia puede dejarnos para compartir.

Decenas de años tuvieron que pasar para que un pequeño manojito de papeles familiares, que dormían, no sé bien en qué cajita, terminen por encontrarse entre mis manos. Papeles amarillentos: hay aquí una *ketouba* en hebreo arabizado, ilegible para mí, ornamentada de extrañas figuras “cabalísticas”, procedentes de la sinagoga de la Ghriba, en Tunez. Hay una declaración del general de Gaulle agradeciendo a quienes “respondiendo al llamado de peligro en Francia”, se enrolaron en las Fuerzas Francesas Libres. Hay varias citaciones por valentía militar. Algunos “diplomas” provenientes de la oficina de condecoraciones del ministerio de la Guerra. Extractos del registro del estado civil provenientes de Gabés. Un certificado establecido en Varsovia en 1923, relativo al matrimonio de Jonas Huberman con Rywka Szajman (o Szejman). Las tarjetas de “deportados políticos” de estos mismos establecidas por la república francesa, el 3 de febrero de 1955, es decir más de 11 años después de su muerte en Auschwitz-Birkenau.

Hay también dos carnés de identidad con el mismo rostro de mujer: uno establecido (por la administración delegacional) a nombre de Estelle Huberman, nacida el 16 de junio de 1925; el otro fabricado (por un falsario profesional que trabajaba para la Resistencia francesa) a nombre de Eliane Héraud, “estudiante francesa” nacida el 11 de agosto de 1926. Hay dos certificados de nacionalidad francesa más tardíos. La copia de un juicio estableciendo la muerte de Huberman Jonas Heroz y de Szajman Rebecca, su esposa”, con fecha del 1950. Hay un diploma de fin de bachillerato, del área de “Filosofía y Letras”, entregado retroactivamente a su hija el 8 de noviembre de 1944. Más tres pequeñas libretas de poesía delicadamente copiadas a mano: poemas de Goethe y de Hölderlin en alemán, notas sobre la vida de Beethoven, *Les papillons* de Théophile Gautier, *Il pleure dans mon coeur* de Paul Verlaine, *L'invitation au voyage* de Charles Baudelaire. Y tantos más, entre ellos extractos de Cicerón, de Ronsard, de Rousseau, de Tolstói, de Hugo, de Rimbaud, de Ibsen o de Marcel Proust... Entre las hojas de una de esas libretas, se coló por casualidad, cual flor maligna, una estampilla amaranta con la imagen del mariscal Pétain. Y, en medio de varias hojas dejadas en blanco, aquella intrepidez mal escondida, *Le Chant des Partisans*, “Palabras de Joseph Kessel”.

En una breve carta mecanografiada en español, proveniente de Buenos Aires, un pariente llamado Simon Szejman —miembro de la resistencia comunista quien huyo de Polonia hacia el Este, enrolado en el ejército rojo y luego internado en el goulag del cual había logrado escapar— se dirige en 1952 a sus “*queridos sobrinos*” para pedirles una fotografía de la pequeña Évelyne, nacida en 1949. Hay, finalmente, marcadas con su sello escarlata, dos misivas oficiales procedentes de la Cruz Roja. La primera fue enviada desde Ginebra el 11 de febrero de 1943: “Le informamos que la ayuda que hemos mandado a raíz de su solicitud para la señora Vve Szejman Wolff a Varsovia acaba de regresar con la indicación de que la beneficiaria no se presentó para retirar los fondos. Le rogamos que nos haga saber si podemos reembolsarle esta cantidad por medio de nuestra cuenta postal de cheques en Lyon”.

La parienta de Varsovia para quien la “ayuda” había sido enviada no se había “presentado”, y con razón. ¿A quién habría podido “ser presentada”? ¿Acaso no se habría ella ausentado desde hace un tiempo, desde una crueldad de la cual yo no sé, sin duda, y no sabré nunca nada? El 22 de julio de 1942 ¿no habría estado ya en Varsovia, el día de las primeras grandes deportaciones del *Aktion Reinhardt* hacia Treblinka (un día que, extrañamente, coincidía con la celebración de Tish’ a B’av conmemorando la destrucción del templo de Jerusalem)? ¿Acaso, Adam Czerniaków, el presidente del Consejo judío del gueto de Varsovia, no se habría ya suicidado, el 23 de julio, tras comprender que no lograría siquiera salvar a los niños? El 21 de septiembre de 1942, fiesta de Yom Kippur, ¿acaso no habría marcado la última etapa de esta “gran deportación” —como la llamamos— donde cerca de 300 000 judíos del gueto de Varsovia encontraron la muerte? ¿dónde podría haber estado en tales condiciones, “La Señora Vve Szejman Wolff de Varsovia” en febrero de 1943?

Esta primera carta será entregada a Jonas Huberman y a su esposa en el corazón de la provincia francesa, en un momento de angustia y de ignorancia en cuanto a lo que sucedía en ese entonces ahí, entre los muros del gueto de Varsovia donde residía una gran parte de esta familia. Y luego, ellos mismos fueron denunciados por un vecino a la policía francesa, y muy pronto renviados a Polonia, vía Drancy, por el convoi n° 72 el 29 de abril de 1944 a Auschwitz-Birkenau para ser gaseados. Encuentro, por cierto, entre los papeles amarillentos, una segunda carta de la Cruz-roja dirigida, esta vez, a su hija por el “Servicio de familias dispersadas”. Tiene fecha del 17 de octubre de 1944 y precisa que “actualmente,

nos es imposible obtener información con relación al señor y la señora Jean Huberman detenidos en la prisión de Clermont-Ferrand [y luego] fueron llevados por los alemanes...”

Pobres papeles amarillentos. Hojas esparcidas, a la vez muertas y sobrevivientes. Hojas secas o cortezas caídas de un árbol genealógico, él mismo inseparable de ese vasto bosque que llamamos la historia. El espacio es inmenso, el tiempo es sin fin, donde sopla el viento del mal que el hombre sabe hacer al hombre. Pero a eso resistirán, se afrontarán siempre algunas ramas más audaces que otras. Brazos que se alzan desde el deseo fundamental de sobrevivir, de salir adelante, de desobedecer a la muerte.

Esparcidas, las razones de escribir

un mensaje de adiós, o nuestras últimas frases las cuales no sabremos si serán preservadas de la destrucción física, si serán recibidas, conservadas, leídas y comprendidas por otro en un futuro que la historia presente hace más que improbable.

“La muerte tiene muchos nombres”, escribe sobriamente Pawel Spiewak, el actual director del Instituto histórico judío de Varsovia, en una recopilación de estudios sobre los archivos Ringelblum titulado *Letters to Oneg Shabat*.³ Manera de recordar que, en el caso del gueto de Varsovia, el historiador compartía con su “objeto de estudio” la misma condición existencial: la de ser llamado a morir muy pronto bajo una decisión alemana tan radical y general, que fue hace tiempo incomprendida por muchos, y juzgada “inimaginable”. Es, en definitiva, como si moribundos —esos *morituri* que Ringelblum nombra en algunas ocasiones, en latín, en su diario del gueto—⁴ no hubieran dejado de mandarse cartas los unos a los otros, sin que eso cambiase en nada su destino. Pero para que eso cambiará algo, por un lado, a su propio sentimiento de dignidad humana, y del otro, a nuestra propia responsabilidad ética, a saber, nuestra capacidad de responder hoy en día a eso y de eso en el contexto histórico, político y moral que es el nuestro. Pawel Spiewak cuenta, en su texto,

99 |

³ P. Spiewak, “Death has many names”, trad. D. Gajewska, *Letters To Oneg Shabat*, VARSOVIE, Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute, 2017, p. 119-132.

⁴ E. Ringelblum, *Journal du ghetto de Varsovie*, p. 381.

cómo su propio suegro, sobreviviente de Treblinka, escribía una carta a sus hijas, que fueron gaseadas, en cada aniversario del día su muerte.⁵

¿Qué es una carta de adiós? Es una huella de vida —de amor por lo general— y de muerte al mismo tiempo. Heme aquí acompañado por Anna Duczyk-Szulc, frente a esta pequeña hoja de papel de las primeras cajas de archivos, que intento fotografiar. “Ahogada” al menos sobrevivió. Es una hoja que David Graber— el muchacho que ayudaba a Izrael Lichtensztajn en el operativo de entierro de los archivos de *Oyneg Shabes* —metió de último momento, el 3 de agosto de 1942, con los manojos de documentos para ser escindidos en los sótanos de la escuela clandestina de la calle Nowolipki. Es prácticamente ilegible y lleva, en su lado izquierdo, una gran huella azul —¿de tinta deslavada?—. Pero deja todavía aparecer, aunque vagamente, una escritura aplicada, discreta: una escritura de alumno que parece desprovista de todo nerviosismo.

Es el testamento personal de un muchacho de diecinueve años, y es al mismo tiempo el documento de un trabajo colectivo que se prolongó, metódicamente, hasta el último instante. Una primera carta iba dirigida —hacia un llamado— al mundo futuro: “Lo que no fuimos capaces de gritar y aullar al mundo histórico, lo hemos ocultado bajo tierra. [...] me gustaría tanto presenciar el momento en el que ese gran tesoro será exhumado y clamará la verdad al mundo. Que el mundo pueda saberlo todo. [...] Ahora podemos morir en paz. Hemos cumplido con nuestra misión. Ojalá la historia pueda testimoniar por nosotros”.⁶ Una postdata fue añadida de último momento por David Graber: “La calle vecina sitiada. Todos estamos intranquilos. Tensos nos preparamos para lo peor. Nos aceleramos. Probablemente muy pronto vamos a proceder a nuestro último entierro. Camarada Lichtensztajn nervioso. Grzywacz un poco asustado. Yo mismo indiferente. En mi subconsciente, el sentimiento de que me libraré de todas esas preocupaciones. Buen día. Solo tenemos que arreglárnoslas para enterrar [las cajas]. Si, incluso hoy mismo, no lo olvidamos. En el trabajo hasta el último momento. Lunes 3 de agosto, a las 16 horas.”

⁵ P. Spiewak, “Death has Manny names”, op. cit., p. 129.

⁶ Citado por S. D. Kassow, *¿Qui écrit notre histoire?*, p. 18.

“Camarada lichtensztajn nervioso” ... El adjetivo atestigua, aunque fuese tenuemente, de la solemnidad atroz del momento. Lichtensztajn expreso en su propio testamento, el deseo de que recordemos su nombre, él que tanto hizo por alertar al mundo sobre el destino del pueblo judío de Varsovia. Es conmovedor leer, en ese mismo documento, que la intención de este hombre era sobre todo apelar a la memoria de su mujer Gela Skztajn (o Gele Sekstein) y de su pequeña Margalit, cuya fotografía me sacudió al recorrer los pasillos del archivo: “Mi deseo es que recordemos a mi mujer, Gele Sekstein. Ella trabajó durante los años de la guerra con los niños, como educadora y profesora, confeccionó decorados y vestuarios para el teatro de los niños. [...] Los dos juntos nos preparamos para recibir la muerte. Mi deseo es que recordemos a mi pequeña. Margalit hoy cumple veinte meses. Domina el yiddish y lo habla a la perfección. A los nueve meses comenzó a hablar yiddish de forma clara. Tiene la inteligencia de un niño de tres o cuatro años. [...] No lloro ni por mi vida ni por la de mi mujer. Sólo me apeno por esta pequeña tan dotada y adorable. Ella merece que también nos acordemos de ella.”

El otro joven muchacho que ayudaba a Lichtensztajn a ocultar los documentos escribió por su parte: “Me voy con prisa a casa de mis padres, para ver si todo está bien. No sé que será de mi, *recuérdelo, yo me llamo Nahum Grzywacz*”.⁷ terrible paradoja cuando el recaudador de testimonios, habiendo trabajado tanto para que sus semejantes no sean olvidados, de pronto experimenta la angustia de ser, él mismo, borrado de la historia. Y, de hecho, la característica común de estos miles de papeles esparcidos se vislumbra en el hecho de que son todos —todos y cada uno por separado, cada uno a su manera, uno a uno— testamentos: cartas de adiós, cada vez *papeles últimos*. Los investigadores de *Oyneg Shabes* habrán desplegado una energía desmedida en recopilar, aquí y allá, estos últimos testimonios del fin: “el círculo se reduce cada vez más” (de Masza Altman, 5 de mayo 1942) ... “Que otro viaje ahora, no lo sabemos” (de Hela Waksztok, mayo 1942) ... “Hacemos nuestros últimos preparativos, ya que probablemente mañana nos llevan [...]. No hay nada que podamos hacer. [...] Es hoy la última noche”⁸ (de una tal Sala, no identificada, en el gueto de Plonsk, 13 de diciembre 1942)...

⁷ Ibid., p. 20 (las itálicas están en el texto original).

⁸ *Archives Ringelblum. Archives clandestines du ghetto de Varsovie, I. Lettres sur l'anéantissement de juifs de Pologne., op. Cit., p. 158, 185 y 258-259.*

Podemos leer papales recopilados desde los parajes del campo de Chelmno: “Haga todo lo que falta porque el tiempo está contado, ya se llevan a las gentes de Klodawa” (enero 1942) ... “Sabemos que nuestros días están contados [...]. Yo les pido perdón a todos” (febrero 1942) ... Sepan que nos vamos a decir adiós”⁹ (marzo 1942) ... Leemos también, entre otros casos, un pequeño conjunto de seis cartas lanzadas desde un convoy con destino a Auschwitz por judíos de Plonsk, el 16 y 17 de diciembre de 1942: “Es de mañana. Estamos en un vagón con toda la familia. Partimos con la última ola. [...] Tengan buena esperanza. No les doy mi nueva dirección porque no la conozco todavía. Adiós, les mando abrazos. [...] Vamos parece ser a Tarnowskie Góry o a Auschwitz. [...] Me siento muy solo”.¹⁰

Esparcidas, las maneras de sobrevivir

—provisionalmente— dentro de la gran trampa que se cierra. Toda sobrevivencia está hecha al mismo tiempo de los más grandes y de los más pequeños gestos, y es de eso, día a día, que los documentos reunidos por *Oyneg Shabes* conforman el archivo.

Es, por lo tanto, un archivo de voces aterradas, de hechos aterradores, de papeles enterrados. Es un archivo de cosas modestas y terriblemente *ordinarias*: papeles de poco a su vez mediocres y devastadores. Es la literatura menor de una minoría que muere, es decir, de un acontecimiento mayor de la historia. Lo vemos tejido de los gestos más simples de la sobrevivencia cotidiana, gestos de grandeza en la miseria, gestos no épicos. Y, sin embargo, como lo escribe Zelig Kalmanowicz desde el gueto de Wilno el 19 de febrero de 1942, “nuestra odisea [es tal que] junto a ella la de Homero es pan comido”.¹¹ Se necesitan entonces gestos propicios —aunque al final sean sin efecto— para evitar o retrasar la gran partida: “El trabajo de papá, escapar al traslado” (21 de junio de 1942) ... “El objetivo de esta carta es de ponerlos al tanto del hecho de que, como bien lo sé, un grupo de personas del campo de Lautawerk Süd] ha sido enviado a Liebenau y hasta el día de hoy no conocemos su suerte, es por

⁹ Ibid., p. 58, 87 y 151.

¹⁰ Ibid., p. 263 y 266-268.

¹¹ *Archives Ringelblum. Archives Clandestines du ghetto de Varsovie, I. Lettres sur l'aneantissement des juifs de pologne, op. cit., p. 126.*

eso que ustedes deben prestar atención al lugar al que parten”¹² (14 de junio de 1942).

Papeles por lo tanto decisivos, sin cesar de ser esos “papeles de poco” en donde se dicen las miles de pequeñas cosas esparcidas de las cuales cada acontecimiento determinante es tejido: “Mi querido hermano, escribe lo que queda en nuestro apartamento de la calle Parysowka, ¿ todo sigue ahí? porque nada hemos traído con nosotros y, por favor envíame ropa abrigada, antes que nada unos calzoncillos ya que sigo con los que tenía puestos ese día”, así se lo solicitaba Abram Borowski a su hermano, el 25 de octubre de 1942, desde el campo de Lublin.¹³ Al sumergirse hoy en el corpus esparcido de estas innumerables situaciones singulares, no hacemos más que aproximarnos, por lectura interpuesta, al tenor concreto y existencial de cada *historia vivida*. Es de preguntarse, también, lo que pudo haber dado a Emanuel Ringelblum la certidumbre, de que había que, para cada una de ellas, establecer una *historia documentada*, nominativa, datada, tan precisa como posible.

Nos preguntamos entonces por qué Ringelblum, sobre este punto, no ha querido seguir el pesimismo –aún así tan comprensible– de su maestro en historiografía Isaac Schip era quien, en el verano de 1943, le confiaba a uno de sus compañeros de celda de Majdanek: “Todo depende de quien transmita nuestro testamento a las generaciones futuras, de quien escriba la historia de este periodo. Es habitualmente el vencedor quien escribe la historia. Eso que sabemos de pueblos asesinados, es únicamente lo que sus asesinos, en su vanidad, han tenido a bien decir. Si nuestros asesinos son victoriosos, si son *ellos* quienes deben escribir la historia de esta guerra, nuestra destrucción será presentada como una de las más bellas páginas de la historia del mundo [...]. En cambio, si somos *nosotros* quienes escribimos la historia de este periodo de sangre y de lágrimas –y tengo la firme convicción que lo haremos–, ¿quién nos creará? Nadie querrá creernos, porque nuestra catástrofe es la catástrofe de todo el mundo civilizado”.¹⁴

¹² Ibid., pp. 190 y 220.

¹³ Ibid., p. 232.

¹⁴ Citado por S.D Kassow, *Qui écrivra notre histoire ?*, op. cit., p. 306-307.

El extraordinario desafío lanzado por Emanuel Ringelblum de cara a los opresores —como a la del “mundo civilizado” en general, eso de lo que habla Isaac Schiper— habrá sido de constituir, para el gueto de Varsovia, una historia monumental, irrefutable e inolvidable, historia, sin embargo, hecha de miles de pedazos de papeles que se escaparon, como copos de polvo, de cada tragedia singular. “Los archivos de *Oyneg Shabes*, así lo escribe Samuel Kassow, recopilaron a la vez textos y objetos: prensa clandestina, documentos, dibujos, papeles de envolturas de golosinas, boletos de tranvía, tarjetas de racionamiento, carteles de teatro, invitaciones a conciertos o conferencias. Efectuaron también copias de códigos bastante confusos de los timbres de los apartamentos que albergaban docenas de inquilinos, y recuperaron menús de restaurante proponiendo ganso rostizado y finos vinos. Pero también encontramos un relato lacónico de una madre hambrienta que había comido a su hijo muerto”.¹⁵

“Colecten tanto como puedan”, suplicaba Ringelblum —según el testimonio de Hersch Wasser—, “ellos desecharán lo que no sirve después de la guerra”.¹⁶ Aquello quería decir: transformen su impotencia del momento (su propia destrucción en curso) en potencia de futuro (su historia a la vista para otro, para más tarde). Hagan de su imposibilidad de *sobrevivencia* una oportunidad de *supervivencia*. Y para ello, “colecten tanto como sea posible” ya que, en esta historia, nada es insignificante. ¿No es esto, ejemplarmente, lo que podríamos llamar una *política de la memoria* situada más allá de la vida o de la muerte de los memorialistas mismos? Sin embargo, se ha dado que algunos de los miembros del Bund —incluso después de la guerra, como en el caso de Marek Edelman— hayan ironizado sobre esta fiebre documentaria: como si su voracidad enloquecida fuese un síntoma de su ausencia de estrategia política.¹⁷

En efecto, en el gueto donde estaban tirados los cadáveres de niños muertos de hambre, ¿de qué servía registrar canciones callejeras inventadas en ese mismo lugar por los hambrientos condenados? ¿Cuál podría ser la urgencia de escribir esos largos *memoranda* tales como “Rostros de la calle” o “Imágenes del gueto”? ¿por qué, entonces, buscar recopilar el archivo del viejo musicólogo Mehahem Kipnis o de Samuel Lehman

¹⁵ Ibid., p. 311-312.

¹⁶ Ibid., p. 32.

¹⁷ Ibid. p. 26 (nota).

quien no dudaba en pagar a los delincuentes del gueto con el fin de poder registrar sus canciones?

No hay que dudar en responder: si, era esto un auténtico gesto político el de escuchar y registrar así los últimos cantos del gueto. Era tan importante como recopilar sistemáticamente las publicaciones clandestinas de Bund o de *Zukunft*, en el espíritu de Ringelblum.¹⁸ ¿Por qué lo era? Porque su *política de la historia*, justamente, lo exigía con toda urgencia, siendo como tal historia social y cultural. Desde de su tesis de doctorado en 1932 sobre *Les juifs à Varsovie, des temps anciens à la année 1927* y su actividad militante dentro del partido obrero a la izquierda de Poaley Tsiyon, desde su compromiso científico detrás de Isaac Schipper (medievalista como lo era particularmente Marc Bloch en Francia) y de Simon Doubnov, Ringelblum elaboraba con método lo que Walter Benjamin bajo otros cielos también (pero amenazado por las mismas tormentas) habrá querido llamar *la historia de los sin nombres*.

Es así como, los archivos de *Oyneg Shabes* conciernen desde su carácter esparcido y no jerarquizado, a una historia social abierta a todas las dimensiones antropológicas del devenir humano. Su naturaleza de “migas”, de recolección incesante de cosas “menores”, debe ser comprendida en la perspectiva de una *historia abierta* atenta a todos los aspectos de la existencia y no solamente al registro de hechos y a su síntesis. Es precisamente porque esta existencia fue, en el gueto, sometida a restricciones aterradoras que había que recopilar todos los detalles “ordinarios” de su historia. De modo que el famoso “testamento” de Walter Benjamin, sus tesis *Sobre el concepto de historia*, parecerá –de lejos, pero con una exacta contemporaneidad histórica y política– expresar filosóficamente el proyecto mismo de Emanuel Ringelblum, y esto hasta en la dialéctica establecida entre un punto de vista materialista, marxista, y una intención literalmente mesiánica –referida a la teología judía– en cuanto a las finalidades últimas de esta escritura de la historia: “El cronista, que relata los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y pequeños, responde con ello a esta verdad: nada de lo que haya acontecido se ha de

105 |

¹⁸ Archiwum Ringelbluma. Konspiracyne Archiwum Getta Warszawy, XVI. *Prassa-getta warszawskiego: Bund / Zukunft*, ed. A. Jarkowska-Natkaniec et M. rusiniak-

Kawart, Varsovie, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela RINGELBLUM, 2016.

dar por perdido para la historia. Por supuesto, sólo a la humanidad redimida le concierne plenamente su pasado. Es decir que sólo para ella su pasado se ha vuelto integralmente citable. Cada uno de los instantes que vivió deviene una “citación en el orden del día”, día que es precisamente el día del juicio final”.¹⁹

Cuando, la primera tarde de mi visita, Ana Duńczyk Szulc me abrió las puertas del Instituto histórico judío de Varsovia, me impactó, inmediatamente, el suelo del vestíbulo de la entrada. Entonces, lo fotografíe paso a paso. Es un suelo apocalíptico. Ana me explica que, durante la restauración del edificio, se había tomado la decisión de dejar los estigmas de este pavimento: es como si el suelo llevara la impronta de la gran sinagoga contigua, ahora desaparecida. Cuando esta fue dinamitada por los nazis, se derrumbó sobre el edificio de *Aleynhif*—donde Ringelblum había tanto trabajado—, creando un incendio del cual permanecen las marcas, bajo mis ojos, en el suelo mismo del archivo. Pobre huella visible, en esta zona, del gran incendio del judaísmo polaco. Como la historia jamás deja de ser malvada hasta en su ironía, resulta que en el lugar de la sinagoga dinamitada se erige hoy un edificio con el letrero de *MetLife*, y que pretende, por su mismo nombre, constituir la mejor compañía para suscribir un seguro de vida.

Esparcidas, las modalidades de la mirada

o del rechazo de mirar, las posibilidades de ver o de no querer ver. Esparcida la sabiduría del tiempo que las imágenes serían susceptibles de aportarnos.

Finalmente, Agnieszka Reszka abre una gran caja de cartón gris en la cual, a su vez, se abre una carpeta de anillos metálicos. Carpeta en la cual están reunidas, junto con sus fichas documentales, unas sesenta impresiones fotográficas subsistiendo en Varsovia en el archivo de *Oyneg Shabes*. He aquí, supuestamente, por lo que he venido hasta este lugar: para ver esas cuantas imágenes, para *venir a ver*. O para tratar de verlas, para *ensayar ver* como dijo Samuel Beckett. Ana Dunczyk-Szulc, ya, la noche

¹⁹ Walter Benjamin, “Sur le concept d'histoire” (1940), trad. M de Gandillac revue par P. Rusch, París, Gallimard, 2000, p. 24.

anterior, me expreso sus dudas, sus cuestionamientos de historiadora y archivera. ¿El conjunto de estas fotografías constituye verdaderamente un *corpus*? ¿acaso no están demasiado esparcidas para que se pueda encontrar algo de coherencia entre ellas? ¿cómo comprender la disparidad material de estas impresiones, la diferencia de papeles y de condiciones técnicas (aunque hayan sido encontradas 1946 en el primer lote de cajas metálicas, estas impresiones en papel no habrán sufrido demasiado la humedad)? entonces ¿quién ha tomado estas fotografías? ¿cómo fueron reunidas? Incluso, Ana va hasta preguntarse –al menos me parece, ya que ella habla con prudencia ... de saber si este conjunto de imágenes, reunidas hoy en una misma caja, proviene integralmente de la actividad de *Oyneg Shabes* entre 1939 y 1943: si, entonces, algunas de ellas no habrían sido encontradas e integradas posteriormente. Al contrario, todo hace pensar que algunas no están su lugar, habiendo sido probablemente sustraídas de su conjunto a finales de 1940 (estarían entonces en otro lugar, en donde se tendrá algún día que seguir buscando, únicamente provistos de unas cuantas pistas).

Todas estas preguntas son legítimas, sin duda. Pero también hacen síntoma de un cierto uso del objeto fotográfico en los archivos de ese tipo. Sintomática, era, por ejemplo, la manera en la cual el trabajo de presentación del Instituto histórico judío de Varsovia, en 2014, separaba el archivo propiamente dicho de eso que era llamado armario de curiosidades anexas, “la documentación”.²⁰ Es un poco, como si, lejos de los *documentos* como tales, esos papeles que el rigor filológico exige mantener lo más cerca posible de su integridad física como de su clasificación original, la *documentación*, hecha de “diferentes tipos de obras, de objetos de interés histórico [y de], fotografías”,²¹ podía ser utilizada más libremente, sin consideración de su condición material e intelectual de inicio. Pero ¿por qué separar los “papeles-documentos” de los “papeles-fotos”? ¿no es papel en todo caso? ¿no son acaso testimonios esenciales para nuestra historia moderna? Agnieszka Reszka ¿no me enseña un repertorio de época, escrito a mano, y en el cual las fotografías son listadas al igual que los textos más importantes?

²⁰ Z. Flisowska y M. Krasicki (dir.), *The Emmanuel Ringelblum Jewish Historical Institute*, Varsovia, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, 2014, p. 32-55 (“Archive”) y 88-91 (“Documentation”).

²¹ *Ibid.*, p. 88.

¿Por qué, finalmente, en la gran edición de los *Archives Ringelblum*, se decidió “publicarlo todo” —a menudo acompañando los documentos escritos de sus reproducciones fotográficas—²² y no se previó un volumen consagrado a esas fotografías? Preguntas de principio que hoy hace falta dirigir al marco de inteligibilidad epistémica o historiográfica que orienta la publicación pasada, actual y futura, de estos tesoros trágicos. No me corresponde, personalmente, ni autenticar, ni atribuir, ni, por lo tanto, publicar estas imágenes (y es por lo mismo que, en estas líneas, no presento ninguna reproducción “oficial” de estos documentos visuales). Probablemente, le corresponderá a Anna Duńczyk-Szulc hacerlo. Por ahora, juntos nos enfocamos en las impresiones. El sello de un estudio fotográfico del gueto, *Foto Forbert*, aparece en algunas ocasiones. Las anotaciones al reverso de las imágenes son breves y a menudo, con toda probabilidad, “apócrifas”.

Probablemente haga falta, retomar más arriba y recomenzar desde el inicio: mirar simplemente, más simplemente. Antes de escrudiñar cada impresión, intento considerar el conjunto: lo que supone, de alguna manera, ir más rápido, “hojear”. Pero esto nos da una indicación valiosa sobre el *gestus* global, el método adoptado, el montaje sugerido. Esto hace aparecer constelaciones. Al proceder de esa manera, percibo primero que todas las fotografías sí fueron tomadas desde el interior del gueto: tal es la lógica primera —fundamental— de este conjunto de imágenes, y que demostraría si fuese necesario, su coherencia con el proceso histórico de *Oyneg Shabes* que consistía en documentar el destino del gueto de Varsovia desde su interior mismo, todo otro punto de vista siéndole por cierto imposible ya que, en este caso concreto, el observante no goza de ningún privilegio de posición respecto al observado.

Fotografías esparcidas, sin duda: parciales. Muchas otras situaciones bien hubieran podido ser documentadas. Muchas otras imágenes —se dice que trecientas — constituían por cierto la recolección original. Pero en este “resto” y en este “desorden” aparente, se dibuja, no obstante, a mi parecer, la rigurosa distribución de tres paradigmas histórica y políticamente articulados. El primero de estos paradigmas por documentar era, lógicamente, el del *gobierno de los opresores*. Por cierto, apenas vemos

²² Cf. Par exemple *Archivum Ringelbluma. Konspiracyne Archivum Getta, I. Listy o ZAGŁADZIE, op cit.*, o bien *Archivum Ringelbluma. Konspiracyne Archivum Getta*

Warszawy, III. *Relacje z Kresow*, ed. A. Zbikowski, Varsovie, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, 2000.

a los opresores nazis: es que están sobre todo del otro lado. Sin embargo, ellos controlan todo, tanto en potencia como en acto. Ejercen su poder de terror desde lo que constituye una de las figuras recurrentes de este conjunto de imágenes: el muro del gueto, a menudo fotografiado en sí mismo, en calles por momentos vacías y por otros sobrepobladas, como lugar de miseria o de aparente “normalidad” urbana. El muro del gueto ofrecería entonces el emblema impersonal, pero también el primer dispositivo técnico, de la política llevada a cabo por los alemanes: encerrar, aislar, matar de hambre, exterminar. Un subconjunto de esta documentación visual corresponde a las puertas, los accesos, las barreras, en fin, todas las entradas militarmente controladas del gueto: en una de esas imágenes, por ejemplo, se identifica claramente la organización de la guardia, judía (en primer plano) y, del otro lado del alambrado, dos soldados, un polaco y un alemán. Tenemos también una huella visual del famoso puente de madera erigido por encima de la “zona aria” así como algunas imágenes de ruinas del gueto como consecuencia de los bombardeos o explosiones alemanas.

El segundo paradigma corresponde a la paradoja según la cual la vida de encierro del gueto habrá tenido su propia administración, el *judenrat*: aparece aquí en un conjunto de fotografías en el cual vislumbramos algo de la dolorosa realidad de lo que fue ese *gobierno de los oprimidos*, él mismo arrastrado en una espiral de negociaciones imposibles con los “amos”, de implicaciones perversas, de injusticias y de maltratos de todo género, todo eso pese a su deseo de “hacer lo correcto”, en tal tormento, por la población del gueto. En la imagen que yo mismo fotografí, con su protección de plástico transparente y su ficha documental, vemos un grupo de mujeres a quienes el *Judenrat*, rodeado por una policía sorprendentemente numerosa, acaba de distribuir pan: varios gestos, captados por la cámara, atestiguan con toda evidencia de aquello que, en teoría, nos parecería inaccesible a la representación visual, a saber, el hambre padecida por esas mujeres.

Si el muro constituye el emblema del primer paradigma, el uniforme de la policía judía podría asumir esa misma función en cuanto al segundo paradigma. Ya no es un asunto impersonal, una pura opacidad, sino un cuerpo social: jóvenes y robustos judíos polacos aceptaron ese maldito trabajo como garantía de ciertos privilegios: privilegios muy provisionales, por cierto, ya que acabarán como los otros, por perderlo todo y ser asesinados. Se les ve a la obra en acciones aparentemente más represivas.

Ellos administran los innumbrables flujos rumbo hacia *Umschlagplatz*. A menudo se ve en una esquina de esas imágenes, la silueta masiva de Adam Czeniaków, el presidente del *Judenrat*. No muestra nunca alguna expresión en particular. Es como si el desasosiego ético y la infinita tristeza que probablemente lo apagaban desrealizarían, de cierta manera, su presencia activa en escenas en las cuales se veía obligado, para proteger a su pueblo, a violentarlo.

El corazón se acongoja también a la vista de las imágenes que, según toda evidencia, el *Juderant* quiso mostrar de él mismo, principalmente a través del canal profesional de este “Estudio Forbert” del cual me imagino que *Oyneg Shabes* habrá podido recuperar las copias fotográficas: son retratos de grupo muy oficiales. Es decir, los irrisorios montajes de una clase de oprimidos que cree todavía gozar de algunos de sus privilegios. Ahora bien, esas imágenes “posadas”, contrastan cruelmente con algunas fotografías médicas en las cuales “posan”, a su vez, grupos de niños que padecen desnutrición terminal. Imágenes que contrastan también con esas vistas de calles cuyos muros están saturados de carteles funerarios, lo cual toma aquí un giro desolador, cuan masiva era entonces la mortalidad del gueto. Es como si hasta en la muerte generalizada, hubiese que seguir insinuando que una clase social valía más que la otra.

Encontramos de nuevo aquí, la dimensión de crítica social inherente al pensamiento histórico de Emmanuel Ringelblum. El tercer paradigma que estructura la colección fotográfica de *Oyneg shabes* será entonces, lógicamente aquél del *pueblo ingobernable*: el pueblo de los sin-nombres, de los náufragos. El pueblo del que ningún gobierno querrá hacerse cargo. Frente al cual, por consiguiente, todo gobierno –incluso judío– permanecerá hostil. Así se abre esta zona sin contornos de la “vida pese a todo”, de la vida in-gobernada es decir abandonada a ella misma, ilícita o clandestina por vital necesidad. Su emblema visual podría ser, por contraste con los uniformes de todo tipo, esos harapos o esos andrajos remendados que vestían entonces los niños de las calles y del cual la caja metálica abierta en 1946 conservaba, al menos, dos imágenes.

Una serie de seis fotografías documentan también la manera en la cual la población del gueto buscaba todos los espacios disponibles –canchas de deporte o áticos de edificios– para cultivar papas y otras verduras. Algunas tomas testimonian del pequeño comercio o del trueque de alimentos, de carbón o de ropa, generado por esta situación, hasta de los tráfico,

en ese entonces, sancionables con pena de muerte: dos fotos sucesivas, aparentemente tomadas desde la ventana de un entresuelo de la cual un barrote corta la vista, en primer plano, ofrecen una secuencia en la cual un gran costal, posiblemente de comida, es introducido al gueto desde la “zona aria”, por encima del muro de ladrillos. En las tomas colectivas de este conjunto de fotografías, ya no queda nada de la fórmula posada del “retrato de grupo”: las personas son tratadas una a una, como si fueran familiares de aquel que las mira. Sonríen algunas veces, señal de que tienen confianza; es uno de ellos quien los fotografía y los comprende.

Esparcidas, las olas afectivas

que, para los seres condenados en espera, van y vienen como una resaca permanente, se separan y vuelven entre la angustia y la sonrisa, la perspectiva de morir y la posibilidad de hacer un juego de palabras pese a todo.

Podemos trazar una línea de reparto muy clara en los documentos fotográficos de *Oyneg Shabes*, entre los retratos de grupo posados del *Judenrat* —en los cuales percibimos que una clase social privilegiada ostenta, irrisoriamente puesto que, ella también va a morir, el orgullo que tiene de sí misma— y las imágenes del pequeño pueblo reducido que la policía judía se esmera en poner en filas, en grupos o en masas compactas. Algo más nos llega en estas últimas imágenes: como el fotógrafo nunca está muy lejos, los rostros se distinguen perfectamente y las personas no dudan en mirar fijamente hacia el objetivo. Por ejemplo, vemos en un grupo de hombres, como algunos dirigen riéndose irónicos o complacientes, un saludo hacia el objetivo. Sobre una de las fotografías que removí de su protección de plástico, puedo ver distintivamente un grupo de mujeres del que cada rostro parece expresar —además del sentimiento de espera ligado a la situación— un afecto particular. El único policía judío visible en esta imagen es visto de espaldas, como si él estuviera saliendo del cuadro. Una mujer joven, con su cesta, su sweater blanco y su abrigo oscuro, sonríe hacia el objetivo. La volveremos a ver en otra fotografía, posando obedientemente junto a Adam Czerniaków.²³

111 |

²³ Según Janek Jagielski, la fotografía data del 11 de marzo de 1942 y muestra un grupo de mujeres liberadas de la prisión judía después de haber sido encarceladas. En esta fecha, Adam Czerniaków escribía en

sus cuadernos: “A las 15:30 he liberado de la prisión judía 151 prisioneros, entre ellos 5 están muertos; 7 en el hospital. Alojé a más de treinta en un refugio, y los otros han vuelto a sus casas. He dado un discurso a los

¿Qué expresa esta sonrisa? La confianza hacia el fotógrafo, sugerí primeramente. Pero también, sin duda, una cierta confianza respecto al “gobierno judío”, mismo que dirigía Adam Czerniaków. Al leer los comentarios implacables de Bernard Goldstein, comprendemos entonces que esa confianza provenía más de una gran credulidad: “La calle esta atascada de gente. Sentados en las aceras, en la calzada, unos hombres esperan, con un paquete en mano. Niños deambulan llorando y gritando: “¡Papá! ¡Mamá!” El espectáculo es extraño: hombres se afeitan, se lavan, se cepillan y se limpian; mujeres se empolvan, se maquillan los labios y las mejillas, arreglan su cabello y mirándose al espejo, ajustan sus vestimentas: ¡se trata de gustarle al diablo! Se trata de lucir lo mejor posible frente a los seleccionadores, de dar la impresión de ser apto para el trabajo, de ser útil” a fin de creer escapar, por un trabajo cualquiera, la hambruna que reinaba en el gueto. “¿Qué estará pasando en el cerebro, en el alma de estos desafortunados que oscilan entre la vida y la muerte?”, terminaba por preguntarse Goldstein cuyos llamamientos al mirar la exterminación de frente, mediante los folletos de propaganda del Bund, permanecían sin efecto sobre la población del gueto.²⁴

¿No tendría esta sonrisa, de alguna manera, un doble fondo? ¿No abarcaría dos significaciones a la vez, una tendida hacia la vida (confianza en el otro, en el otro judío) y la otra hacia la muerte (¿credulidad en cuanto a las mentiras de las nazis fatalmente relevadas por el Judenrat)? Regresa a mi memoria que, en su libro sobre el *Witz*, Freud citaba al poeta Heinrich Heine: “El rostro de esa mujer se asemejaba a un palimpsesto”, había escrito él.²⁵ Podríamos fácilmente afirmar, ante de las fotografías conservadas en el Instituto judío de Varsovia, que muchos de los rostros son palimpsestos, como si la escritura de su destino en curso se borrara constantemente detrás de sus sonrisas de esperanza o de convivialidad. De la misma manera que Hersch Wasser, en 1946, buscaba el sótano de la calle Nowolipki en medio de un océano de escombros, de la misma manera que hoy Agnieszka Kajczyk busca debajo de las calles actuales de Varsovia, la topografía de una ciudad destruida, haría falta saber hacer la arqueología de cada sonrisa, de cada rostro fotografiado, para encontrar de nuevo el nombre, la voz, la historia, las esperanzas

²⁴ B. Goldstein, *L'ultime cobat. Nos années au ghetto de Varsovie*, p. 143.

²⁵ Citado por Sigmund Freud, “Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient” (1905), trad. D. Messier, Paris, Gallimard.

y desesperanzas. Existe de hecho, un “servicio genealógico” en el Instituto histórico judío de Varsovia: sus investigadores intentan restituir como se pueda la textura del tiempo de cada uno detrás de los vestigios de imágenes, lápidas o informes prefectorales que se salvaron de la desaparición.

Ahora bien, es eso exactamente, lo que Ringelblum ya intentaba en aquel entonces para constituir el archivo. Así como Abby Warburg había intentado, en 1902, “restituir el timbre de voces inaudibles” al hurgar en los papeles del *Archivio* de Florencia,²⁶ Emmanuel Ringelblum habrá hecho de su práctica historiadora una búsqueda de voces, de rostros, de singularidades. ¿Rostros? Es decir —muy lejos de todo lo que buscan los policías, a saber, las facciones— posibilidades éticas ofrecidas por una mirada intercambiada, una voz que se dirige, un gesto acogedor, una palabra de verdad o de reconocimiento. Es todo esto, un rostro: es alguien que te mira y que te habla, que te confía sus lágrimas y sus risas —sus emociones, sin duda, pero también su *espíritu*. ¿Cuál espíritu? ¿El espíritu de las grandes almas? Sin duda había en el gueto de Varsovia, profesores y sabios, rabinos y poetas, artistas e historiadores: que hasta el final intentaron incitar a sus semejantes a no perder la cabeza.

Pero también hay que hablar, en esta situación histórica, del espíritu de gente modesta: para ellos las palabras del alma, las bromas, el humor fueron con frecuencia saludables. Y es una de las grandezas de Ringelblum —fuese con un interés de antropólogo— el haber consignado también, en la temporalidad aterradora que fue la del gueto de Varsovia, los rasgos de espíritu o las buenas historias que circulaban entre la población. Ringelblum había, sin duda, perfectamente comprendido, lo que Freud, en su libro sobre el *Witz*, había deducido de su mecanismo común con el sueño: su trabajo psíquico, escribía, “da el paso que lleva de lo optativo al presente, substituye la formulación *Ah, si solamente fuese posible...* por un: *Esto es*”²⁷ figural, humorístico o irónicamente enunciado. Es así como Ringelblum, en su *diario*, no dudó en pasar de los hechos más atroces a las palabras de espíritu desesperadas y a las bromas de esperanza inventadas por el pueblo del gueto.

113 |

²⁶ Aby Warburg. “L’art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinita. Les portraits de Laurent de Medicis et de son entourage” (1902), *Essais florentins*, trad. S. Muller, Paris, Klincksieck, 1990, p. 106.

²⁷ Sigmund Freud. “Le Mot d’esprit et sa relation à l’inconscient, op. cit, p. 294.

Ejemplo, el 23 de noviembre de 1940: “El pan es cada vez más escaso y cuesta 4 *zlotys* el kilo; lo mismo sucede con el precio de la harina y otros productos de primera necesidad. Las tiendas se han vaciado.” y, sin más transición que la de cambiar de línea: “El Maestro del Universo envió un ángel sobre la tierra con el fin de ver lo que pasaba. He aquí lo que trajo de regreso cuando subió de vuelta: “En Alemania, en Italia y en Japon, todos visten uniformes y hablan de paz. En Inglaterra, todo el mundo viste de civil y habla de la guerra. En Polonia, todo el mundo camina descalzo y cree en la victoria” los judíos de Polonia [estando] convencidos que tiempos mejores van a llegar.” El 20 de mayo de 1941, Ringelblum anota que la gente habla de Rudolf Hess jugando con las palabras *ness* (“milagro” en hebreo), *mess* (“cadáver”) y *hesleche*, que se aproxima a *hässlich* (“detestable”, en alemán).²⁸

El 8 de mayo de 1942, mientras que muchos “mueren como moscas”, Ringelblum reporta, sin embargo: “se dice que Churchill habría invitado a su casa al *rèbbè* de Ger, con el fin de consultarle sobre la manera de derrotar a Alemania. El *rèbbè* le habría contestado lo siguiente. “Hay dos maneras de lograrlo, una natural, y la otra sobrenatural. La manera natural consistiría en un millón de ángeles armados con espadas extravagantes que azotarían Alemania y la arrasarían. La manera sobrenatural implicaría que un millón de paracaidistas británicos sean lanzados sobre Alemania y la destruyeran”.²⁹ Incluso en las cartas las más desgarradoras, por ejemplo, en la época de las masacres en masa en el distrito de Hrubieszów, encontramos ese humor desdichado que juega con el nombre del gueto de Grabowiec –de donde algunas cartas fueron enviadas a Varsovia el 4 de junio de 1942– con la palabra *grobowiec*, que significa en polaco el “el lugar donde se cava”, es decir la tumba.

Hasta el final no perder el contacto con su espíritu, hasta el final hacerlo hablar. Imaginar, considerar, interrogarse, criticar, comentar: seguir leyendo al mundo. Ringelblum, por supuesto, compartió esta actitud; incluso la habrá llevado, desde su iniciativa de colecta documental como en la escritura de su *Diario*, a un grado incomparable de profundidad y de intensidad. Todo eso que observa alrededor suyo constituye entonces, literalmente, una descripción de eso que pasa en él, para él.

²⁸ E. Ringelblum, *Journal du ghetto de Varsovie*, op. cit., p. 168 y 248.

²⁹ *Ibid.*, p. 326-327.

Un historiador ama los libros, es una evidencia. Sin embargo, desde el inicio de su *Diario*, Ringelblum cuenta, agobiado, la destrucción y el saqueo de los libros del gueto por los alemanes. Los mismos judíos, por terror, destruyen y esconden sus libros: “grandes libros valiosos fueron destruidos, así como revistas antiguas, por temor a los tiempos nuevos. Un tal Rozasj guardó sus libros en una barricada en caso de que la situación fuese a evolucionar. Mucho material de Yivo (el Instituto científico yiddish) desapareció en las llamas, bibliotecas enteras fueron incendiadas”, escribe Ringelblum desde el mes de diciembre de 1939.³⁰

Y entonces los judíos del gueto se ponen a vender sus libros más preciados, sobre el pavimento de la calle, para comprarse un poco de pan. Y, sin embargo, Ringelblum constata que “durante los bombardeos de [1939], la única sección de la biblioteca [nacional polaca] que había permanecido activa era el departamento de Judaica. Unas treina de personas, de las cuales 25 judíos, venían a buscar libros pese a todos los peligros que había que afrontar para abrirse camino hasta la biblioteca”.³¹ Cuando ya no hay libros en préstamo o para consultar, nos ponemos, entonces, febrilmente, a escribirlos nosotros mismos: “Se volvió loco. El viejo profesor redacta sus memorias. [...] La necesidad de escribir las memorias es tan fuerte que incluso los chicos más jóvenes internados en el campo de trabajo las redactan”.³²

Sorprendente plasticidad del espíritu: en cada nueva situación de terror, una nueva invención de gestos, de imágenes, de lenguajes, de canciones. Cuando, en enero de 1942, los Alemanes imponen su “decreto sobre las pieles” —obligando a todos los Judíos del ghetto a entregar sus abrigo, sus manguitos y sus cuellos de pieles, y hasta los gorros de los niños, con el fin de reciclar todo esto para los soldados del Reich que afrontan el invierno ruso—, Ringelblum enumera todo un abanico de respuestas, desde la sumisión (desobedecer a este decreto era pasible de muerte) hasta la decisión de destruir sus propias pieles “a fin de que no caigan en manos del enemigo”; pero constata también cómo “este asunto de las pieles dio nacimiento a un abundante folklore” hecho de bromas o canciones callejeras.³³ Ringelblum dedicará numerosas páginas de su *Diario*— además de los documentos reunidos por *Oyneg Shabes*— a eso que él nombra

³⁰ E. Ringelblum, *Journal du ghetto de Varsovie*, op. cit., p. 34.

³¹ Ibid., p. 155.

³² Ibid., p. 53-202.

³³ Ibid., p. 307-309.

“el trabajo cultural en el gueto”:³⁴ enseñanza clandestina, teatro Yiddish, conciertos, conferencias científicas, etc.

Junio de 1942 habrá marcado una fase crucial en la cual Ringelblum llegó a escribir lo siguiente: “Nuestra vida y nuestra muerte solo dependen del tiempo que ellos dispondrán. Si todavía disponen de mucho tiempo, entonces estamos perdidos”; él quiso sin embargo plantear la pregunta, en esa misma época: “¿Qué lee la población del gueto?”³⁵ Él mismo intentaba entonces –en el centro del peligro volverse a sumergir en “el gran libro de [Maxence] Van der Meersch” sobre la invasión alemana en 1914, del norte de Francia.³⁶ El detalle es importante: muestra cómo la cultura del historiador iba de la mano con la apertura hacia perspectivas comparatistas. La historia de los otros no cesará jamás de enseñarnos algo sobre la nuestra, fuese esta ardiente y singular. Es ahora cuando hay que releer a Emanuel Ringelblum para comprender, quizá, lo que pasa en otros momentos del tiempo y en otros lugares del espacio.

Esparcidas, las creaciones de nuestra Historia

La destrucción dispersa todo: cosas, cuerpos, almas, espacios, tiempos. Todo está destrozado, fraccionado, fragmentado. En un principio, solo veremos los escombros. Todo está desgarrado. Todo se va, en pedazos dispersos, a la deriva. Ya nada es uno. Pero, de este múltiple en trozos, puede también nacer algo, por poco que un deseo emerja de nuevo, que una voz se eleve, que un signo sea lanzado hacia el mundo futuro, que una escritura tome el relevo.

También fotografié, sin saber verdaderamente porqué, este trozo de papel. Es un pedazo de una postal. Ciertamente no supe descifrar eso que estaba escrito, pero sentí, solo con mirar la forma de su grafía o de sus garabatos, que había una cierta urgencia. Encuentro ahora la transcripción de ese mensaje en el primer volumen del *Archivo Ringelblum*: fue arrojado por una cierta Laja, no identificada hasta hoy, desde un vagón que partía de la estación de Varsovia-Praga, el 16 de diciembre de 1942, y con destino a Auschwitz.³⁷ Ella había escrito esto: “Poner en un buzón por favor. –recargo de 18 *groszy*– [A] L. Przygoda, Vartovia, calle Mila

³⁴ Ibid., p. 252.

³⁵ Ibid., p. 355.

³⁶ Ibid., p. 356.

³⁷ *Archiwum Ringelbluma. Konspiracyjne Archiwum Getta Warszawy, I. Listy o Zagladie, op. cit., p. 326-327* (avec la reproduction du recto et du verso).

46.- 6. XII miércoles –en la parada en Praga, les escribo algunas palabras. No sabemos dónde adónde vamos. Cuidate. Laja”.³⁸

No sabemos quién fue Laja. Sólo sabemos que desapareció. Se ha ido en humo y cenizas en uno de los crematorios de Auschwitz-Birkenau. En abril y mayo de 1943, es todo el gueto de Varsovia que desapareció a su vez: completamente destruido, incendiado por los alemanes, reducido a una planicie de escombros y cenizas. Luego, en enero de 1945, como el ejército rojo se aproximaba, los nazis dinamitaron las cámaras de gas de Birkenau, con tal de borrar las huellas. En fin, en esta historia, todo parece haber desaparecido: los seres humanos por millones, pero también los lugares de su vida e, incluso, los de su muerte, fuesen de ladrillos, de piedras o de cemento. No obstante, persistió esta cosa tan frágil: este pequeño trozo de papel todavía legible y que sigue trayendo hasta nosotros el llamado de Laja.

Tal fue, entonces, la loca y la sabia intención de *Oyneeg Shabes*: querer capturar al vuelo tantas migajas como posible, tantos restos todavía visibles, tantos pequeños pedazos procedentes de la destrucción, y luego ponerlos juntos, esconderlos, reunirlos, y hacer con ellos el archivo. Obra decisiva que transformaba lo esparcido de la destrucción en corpus de verdad. Una carta magnífica, como incrustada de citas poéticas y bíblicas, resume todo esto diciendo: “Yo podría hablar por mil bocas.” Es de Zelig Kalmanowicz y es enviada a Varsovia desde el ghetto de Wilno el 23 de marzo de 1942, deja surgir en ella el imperioso *deseo de abrir la boca*: “Figúrese usted, *estoy llena como una granada* que rebosa de cosas por contar. Casi podría decir: *si todos los mares fueran de tinta y todos los árboles de plumas, etc.* Yo podría hablar por mil bocas. Pero no tengo más que una, y todavía amordazada por el momento, etc. Debemos tener confianza [...] hasta que tengamos la suerte de decirnos: *aqué! que da la vida dará la posibilidad de abrir la boca*”.³⁹

Otras cartas se inquietaban, con palabras claras o con palabras veladas, para quienes la vida fue dada, a saber las generaciones futuras: “Puede que algún día los niños regresen a casa y nosotros ya no estaremos

³⁸ Archives ringelblum. Archives clandestines du ghetto de Varsovie, I. Lettres sur l'anéantissement des juifs de Pologne, op., cit, p. 26.

³⁹ Ibid., p. 127.

aquí para verlos y tú [...] deberás transmitirles lo que nos ha pasado” (22 de enero 1942) ... “Sobre todo, no olviden al niño” (febrero de 1942) ... Otra carta se alarmaba, entre la escritura y el grito: “Quisiera gritar a viva voz” (24 de enero 1942) ... Otra intentaba serenarse invocando el devenir-relato de toda esta desgracia presente: “Lo que hemos vivido [...], nos lo contaremos en tiempos mejores” (16 de febrero 1942) ... Otra se desolaba: “Me encuentro todavía en Lublin, escondido en un sótano oscuro, hace más de 14 días que no he visto la luz [...]. Ya no puedo escribir más” (29 marzo 1942) ... Otra terminaba por lamentarse: “No nos queda más que los *Kadish*”⁴⁰ (23 de enero 1942) ...

Si el montaje de todos estos textos puede ser leído como una inmensa lamentación desperdigada sobre algunas treinta y cinco mil páginas de escrituras diversas, en cada caso singulares, hace falta decir también que *esta lamentación nos enseña una historia* y que, más aún, su existencia misma y su supervivencia representan para nosotros algo que evidencia un intenso deseo y que, por lo tanto, porta alguna esperanza. Es primeramente una esperanza ligada a la escritura como tal o, más precisamente, siendo susceptible de encontrar algún día, cercano o lejano –en todo caso a través de miles obstáculos– su lector atento. No todas las botellas en el mar llegan a la orilla, pero algunas sí. No todos los que se pasean por la playa observan la botella cubierta de algas y de conchas, pero algunos sí. Hay muchas personas que se ahogan o son reducidas a ceniza por varias injusticias y reinos del terror. La escritura sería a la vez relato y disputa de este incesante ahogamiento o de esta puesta en cenizas: su misma creación, su supervivencia para que otra cosa pueda nacer. Todo esto mediante lágrimas (pequeñas cosas de agua amarga) y por cartas (pequeñas cosas de tinta oscura) sobre unos cuantos trozos de papel.

Son, por lo tanto, una especie de simientes. Escribir no es más que recordar para portar un futuro, un deseo. En *W ou le souvenir d'enfance*, Georges Perec escribía, por ejemplo: “Me acuerdo de unas fotografías que mostraban los muros de los hornos lacerados por las uñas de los gaseados y un juego de ajedrez fabricado con bolitas de pan”.⁴¹ Proceder de tal modo, al montaje contrastado de un signo de muerte y de un signo de juego, ¿no sería, acaso, articular una emoción de juego sobre una

⁴⁰ *Ibid.*, p. 49, 54, 76, 86, 111-112, 120.

⁴¹ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, p. 215.

emoción de duelo? ¿una puesta en vida sobre una puesta en cenizas? Acaso no era esto indicar a medias palabras que el juego –de donde la escritura de Perec, e incluso la escritura en general proviene sin duda, y que es juego para pensar– proviene él mismo de una decisión ética, incluso de una valentía difícil, en ciertas circunstancias, de comprender: habrá sido necesario, en efecto, que el prisionero de un campo de concentración se prive un día de su ración de pan, aun así, tan vital, con el fin de fabricar las piezas de su futuro juego de ajedrez.

Escribir un libro, desde esta perspectiva, no sería más que el gesto de volver a poner todo en juego cuando todo ha sido puesto en cenizas. Otra manera de querer jugar ajedrez con piezas hechas con bolitas de pan en un lugar de opresión donde falta libertad. *Liber*, en latín, dice a la vez el ser-libre y el hacer-libro. Es una palabra de la corteza, a saber, la parte viva y la más blanda de la piel de los árboles;⁴² pero es también una palabra de lo esparcido, en el sentido de que es un conjunto de cosas dispersas –hojas de papel, cartas, palabras, temas, relatos, pensamientos– que un buen día fueron reunidos en un volumen. ¿No esta acaso el acto de conocer fundado sobre esta aceptación de la naturaleza *esparcida* del mundo, a riesgo de inventar las posibles conexiones, las semejanzas, las afinidades o bien los contrastes? Esparcida encuentra su etimología en el participio *sparsum* del verbo *spargere*, que quiere decir arrojar aquí y allá, esparcir, diseminar”. El verbo se usa también en un sentido ritual, cuando rociamos un líquido sobre algo o sobre alguien para bendecirlo.

Pero eso que es *espolvoreado* ha sido al igual, *sembrado*. El esparcimiento sería entonces siembra (en griego: *speirô*, “yo siembro” *sperma*, “la semilla”). La diseminación sería seminal, pues una desaparición hubiese primeramente diseminado todo a los cuatro vientos. Desde los *Semences* de Novalis (“Todo es simiente”) hasta *La Dissémination* de Jacques Derrida (... “a través del vocabulario de la germinación y de la diseminación”),⁴³ la escritura podría comprenderse como esparcido colectado, como desaparición sementada. El texto trabajaría entonces como un archivista: ensambla o, mejor aún, vuelve a ensamblar –remonta– lo disperso. “La poética, es recolectar”, decía Heiner Müller lo cual retoma hoy

⁴² Georges Didi-Huberman, *Écorces*, Paris, Minuit, 2011, p. 71.

⁴³ Novalis, *Semeneces*, trad. O. Schefer, Paris, Éditions Allia, 2004, p. 161 ; Jacques Derrida, *La Disemination*, Paris, Seuil, 1972, p. 338.

Alexander Kluge en el doceavo tomo de su *Chronique des sentiments*.⁴⁴ Recolectar, si. Sin descanso. Pero sin componer, sin suturar, sin reconfortar. Dejando las rupturas visibles. Dejando el juego en el montaje, en el borde de los textos y de las imágenes, de tal manera que cada fragmento se quede en su singularidad, en su soledad mancomunada

Esparcidas. Pero simientes igualmente. En marzo de 1943, Avrom Sutzkever, desde el gueto de Wilno —donde, desde 1941, 21,000 judíos habían sido masacrados, el gueto debiendo ser definitivamente liquidado en septiembre de 1943— escribió un poema titulado *Grains de blé*:

“Peut-être ces mots aussi
Vont-ils durer, et l’heure venue
Surgir à la lumière
Et fleurir inopinément.

Et tel antique grain
Changé en épi.
Peut-être ces mots vont-ils nourrir,
Peut-être ces mots vont-ils appartenir
Au peuple, en son incessant chemin.”⁴⁵

El “grano antiguo” del cual habla Avrom Sutzkever es una alusión a los granos de trigo que los arqueólogos habían encontrado en el siglo XIX en una de las urnas adornando las cámaras funerarias de las pirámides egipcias y que, se dice, habían guardado su poder germinal. Es significativo que esta imagen de la supervivencia haya sido utilizada por Walter Benjamin cuando, en 1936, hizo un elogio literario y filosófico del “narrador” (*Erzähler*), con diferencia del novelista, como quien posee la “facultad de intercambiar las experiencias”, de transmitirlas a otro.⁴⁶ Hablando en tal caso de Herodoto como del “primer narrador griego”, Benjamin evocó la potencia de un cierto relato llegado desde los confines del tiempo, pero “todavía capaz, después de miles de años, de sorprendernos y de darnos a reflexionar. Se parece a esas semillas encerradas

⁴⁴ Alexander Kluge, *Chronique des sentiments*, II. *Inquietude du temps*, trad. dirigée par V. Pauval, Paris, P.O.L., 2018, p. 9.

⁴⁵ Cité par S. D. Kassow, *Qui écrira notre histoire? op. cit.*, p. 9 (trad. légèrement modifiée).

⁴⁶ Walter Benjamin. “Le conteur. Réflexions sur l’œuvre de Nicolas Leskov” (1936), trad. M. de Gandillac revue par P. Rusch, *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, 2000, p. 115.

herméticamente durante milenios en las cámaras de las pirámides, y que han del conservado hasta hoy en día su poder germinativo”.⁴⁷

Emanuel Ringelblum recolectó los poemas, las notas, los relatos, las crónicas o los testimonios que pueden ser leídos según este paradigma: sus fracciones de supervivencia o de muerte son también simientes de vida, aunque fuesen para otro. Ellas hablan, como dice Benjamin, desde la “autoridad del moribundo” y forman bien, para cada uno, esta “figura en la cual el Justo se reencuentra a sí mismo”.⁴⁸ Ahora bien ¿qué hacer de esos trozos de papeles casi borrados, de estas palabras esparcidas? Guardarlas, no como tesoros inmutables, pero como simientes para el presente, por el futuro.

En el avión que me regresaba de Varsovia, después de esos tres días de descubrimientos y de sentidos constantemente en alerta, sentí de golpe un peso sobre mi corazón. Intenté seguir con mi lectura del libro de Samuel Kasow. Pensé de nuevo en el genealogista del Instituto histórico judío que me enseñó sobre mis propios “papeles amarillentos” más de lo que yo sabía hasta entonces. Se me llenaron los ojos de lágrimas. Me dije, en ese momento, que habría que imperativamente hacerlas descender sobre el espejo de la página en blanco, y comenzar a escribir algo. Para que la lamentación nos enseñe nos subleve.

⁴⁷ *Ibis.*, p. 125.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 130 y 151.

RÉP Y RESONAN

LICAS
NCIAS

Historia e imagen en Walter Benjamin: notas para una memoria de los pueblos

Natalia Taccetta*

*Instituto de
Investigaciones
Gino Germani /
Universidad de
Buenos Aires
CONICET
Universidad Nacional
de las Artes
Argentina

Del sueño a la imagen dialéctica

El pensamiento de Walter Benjamin parece imprescindible a la hora de reflexionar sobre la relación entre memoria e historia, tal como lo atestiguan infinidad de debates de las últimas décadas. En sus textos, la escritura y el pensamiento no se contentan con la relación entre forma y contenido, pues derivan de modo inexorable en la noción de imagen, ese tercer elemento (*ein Drittes*), tal como lo consigna el autor en “Una imagen de Proust” de 1929: “esa forma que nunca es patética ni, menos, visionaria, pero que sustenta una realidad preciosa y fragilísima: la imagen”.¹ A pesar de haberse explayado incansablemente sobre reproductibilidad, arte aurático, estetización y politización, la imagen nunca se agota en Benjamin y es, además, una “constelación poseedora de una

125 |

¹ Walter Benjamin, “Hacia la imagen de Proust” en *Obras. Libro III/ Vol. I*, Madrid, Abada, 2007, pp. 320-321.

similitud heterónoma y heterogénea en la que las figuras del pensamiento se amalgaman con las de la historia, las de la experiencia o con las de la realidad”.² Esto significa que Benjamin no ponía en funcionamiento simplemente un arsenal metafórico o destrezas de orden figurativo que eligen la imagen donde debería estar el concepto. Más bien, implica que la articulación de la memoria y el pensar en imágenes (*Bilddenken*) se vincula con la potencia de actuar que se tiene con ellas, es decir, una “política de las imágenes”, como propone Sigrid Weigel.³

En la esfera de la imagen benjaminiana confluyen las ideas y las acciones, las imaginaciones y las representaciones de sus actores. Y allí donde los sujetos dan cuerpo a sus ideas *in actu*, se enlaza para Benjamin el espacio de la imagen con el del cuerpo. Esta escena de la historia, el engendramiento “de la realidad política y objetiva” de la *physis* en esa esfera de la imagen, “en la que la iluminación profana nos hace sentirnos en casa”, representa el momento de un *Jetztzeit* corpóreo que se ha tornado material.⁴

De modo que el pensar en imágenes no implica estar supeditado a otros modos de conocimiento, pues la presentación de la realidad en imágenes se inscribe en una tradición que se vincula a la praxis y liga el pensamiento y la historia, pero también la reflexión sobre lo teórico y lo lingüístico, sobre lo material y la política. En este sentido, no reenvía a duelos tradicionales como aquel entre el pensar y el sentir, sino que anula oposiciones para que emerjan imágenes que condensan y tensionan estos extremos.

En el artículo sobre el surrealismo —“El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”—, escrito en 1928 y publicado en febrero de 1929 en la revista *Literarische Welt* —misma época en la que Benjamin comenzó el proyecto sobre los pasajes parisinos—, aparecen entrelazados cuerpo e imagen a partir de invenciones corpóreas de la comunidad. Es decir, modulaciones con el exterior que permiten lidiar de mejor modo con la contingencia. Esto se vincula, asimismo, con lo que en el *Libro de los pasajes* se enlaza con el abandono del elemento épico de la historia para pensarla en imágenes —“no en historias”, tal como Benjamin se ocupa de aclarar— y así producir la explosión del objeto de

² Sigrid Weigel, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*, Buenos Aires, Paidós, 1999, pp. 11-12.

³ *Ibid.*, p. 38.

⁴ *Ibid.*, p. 38-39.

la historia desde el *continuum* del decurso histórico. La explosión de lo continuo da lugar a la historia como fragmento y cita, como “escena de la memoria” (*Gedächtnisszene*), siempre actual y en tensión con el pasado, posibilitando la legibilidad de imágenes que *son* la historia y no que la representan. Las imágenes benjaminianas crean inmediatez con el pasado haciendo de la cita una práctica del obrar político y “la construcción de la historia aparece entendida como trabajo en y con las imágenes del recuerdo, que funde la cognoscibilidad del pasado en un modelo de la memoria” (Weigel, 45).

En *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, Ricard Wollin vuelve sobre el acuerdo existente en torno a que *Calle de mano única* (1928) y el texto sobre el surrealismo operan la “transición” entre la producción temprana –asentada en la preocupación por la mimesis, el lenguaje y el drama barroco– y la tardía –torsión que comienza con su aproximación al marxismo (a Asja Lacis y a Bertolt Brecht) y al problema de la técnica, alejándose de Goethe y acercándose al trabajo de Karl Kraus, Franz Kafka, Marcel Proust, Charles Baudelaire y Nikolái Leskov, entre otros, cuyas obras ya no lee con pura fruición estética, sino intentando descubrir su actualidad para comprender el mundo histórico.

Calle de mano única le permite a Benjamin virar su filosofía hacia el surrealismo. Se trata de un mosaico de imágenes, un collage de reflexiones y misceláneas que parten de cuestiones triviales de la vida cotidiana para luego conducir el razonamiento a aspectos más generales de la vida social. Según Wollin, Benjamin lleva a cabo allí un “pensamiento microológico” (*micrological thinking*) que lo hace detenerse en los detalles más contingentes para realizar una suerte de análisis radiográfico de superficies más complejas y dispositivos problemáticos de la trama histórica.

A partir de una estrategia aforístico-ensayística y una escritura que parte de la más absoluta mundanidad, Benjamin acorta la distancia entre el pensamiento filosófico y la vida diaria. Hay en esto una fuerte apuesta política, pero sobre todo el deseo de reflexionar sobre las propias condiciones de posibilidad para transformar la historia y volver a pensar una ajustada representación de ella. La intención que subyace es la de generar en el lector el *shock* a partir de la descontextualización y el remontaje filosófico. Y delinea también los rudimentos filosóficos de su teoría de la imagen dialéctica:

Una y otra vez, en Shakespeare, en Calderón, al último acto lo llenan batallas, y los reyes, príncipes, donceles y séquitos “entran huyendo”.

El instante en que se vuelven visibles para los espectadores los hace detenerse. El escenario le da la voz de alto a la huida de los personajes del drama. Su entrada en el espacio visible de los que no participan y son auténticamente superiores permite que los desamparados recuperen el aliento y les proporciona un cambio de aire. Por eso es que la aparición en escena de los que entran “huyendo” tiene su significado oculto. En la lectura de esta fórmula se juega la expectativa de un lugar, una luz o unos focos escénicos en los que también nuestra huida por la vida esté protegida ante espectadores extraños.⁵

El método benjaminiano de la imagen dialéctica produce un extrañamiento o un efecto de *shock* sobre los objetos y su temporalidad, y entre personajes del pasado y situaciones actuales. “Los congela como láminas bajo el microscopio de la crítica”,⁶ sostiene Wollin. Saca a los objetos, lugares y acontecimientos de su inmediatez a fin de que puedan independizarse del *continuum*. Este principio de extrañamiento tiene su origen en la técnica de montaje de los surrealistas. Se trata de la técnica que Benjamin utiliza en *Calle de mano única*, que, junto con la descontextualización, le permitió transportar nociones del barroco desde el idealismo al materialismo.

En *París, capital del siglo XIX*, Benjamin ya le atribuye al sueño un potencial metodológico en pos de la utopía: “se destaca en estas imágenes desiderativas el firme esfuerzo por separarse de lo anticuado –lo que en realidad quiere decir: del pasado más reciente– estas tendencias remiten la fantasía icónica, que recibió su impulso de lo nuevo, al pasado más remoto”.⁷ Las referencias a los sueños y las imágenes son incontables en textos como *Calle de mano única*, *Surrealismo e Infancia en Berlín hacia*

⁵ Walter Benjamin, *Calle de mano única*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2014, p. 118.

⁶ Richard Wollin, *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1994, p. 125.

⁷ Walter Benjamin, “París, capital del siglo XIX” en *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2007, p. 39. Según Richard Wollin entre otros especialistas, el texto benjaminiano sobre el surrealismo debe ser visto como una suerte de prolegómeno al trabajo sobre los pasajes. Incorporando elementos de la vida cotidiana, los surrealistas han reducido el espacio entre el arte y la vida,

transformando los conceptos en sí. El surrealismo no es sólo un movimiento artístico, sino una tendencia que pone de manifiesto la intención de romper con una praxis que obtura la vida detrás de una existencia continua: “no sólo los surrealistas desearon extender los límites del arte compeliéndolo a asimilar fragmentos misceláneos de la vida cotidiana, sino que también buscaron revolucionar la vida cotidiana misma sometiéndola a los poderes intoxicantes de la imaginación poética y la experiencia del sueño” (Richard Wollin, *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, op. cit., p. 131).

1900. Sin embargo, el acercamiento benjaminiano no se interesa por los significados de los sueños que permanecen latentes, sino por el contenido manifiesto de las imágenes que obligan al extrañamiento que puede permitir otra consciencia sobre la continuidad. El sueño, en efecto, es un elemento de experiencia y conocimiento que esconde su potencial en la vida cotidiana para ser disparado a otro contexto como la imagen dialéctica. El sueño liquida la continuidad y sus epifenómenos, pues los surrealistas “son los primeros en liquidar el esclerótico ideal moralista, humanista y liberal de libertad”.⁸

El programa surrealista queda asociado en el pensamiento benjaminiano en términos de una afirmación de la soberanía del deseo y la sorpresa, y propone un nuevo uso de la vida. Oponiéndose a una sociedad aparentemente irracional en la que la ruptura entre la realidad —y unos valores aun fuertemente proclamados— era llevada hasta el absurdo, los surrealistas se servían de la irracionalidad para la destrucción de los valores lógicos exteriores. Benjamin encontró gran potencial liberador en la embriaguez surrealista, a la que caracterizaba como “iluminación profana” y que encontraba en la no-literatura, en el no-arte, que habla de “experiencias, no de teorías o mucho menos de fantasmas”.⁹ En efecto, Benjamin compara el procedimiento del montaje con un truco de magia, pues “la treta que domina este mundo de cosas —es más honesto hablar aquí de treta que de método— consiste en sustituir la mirada histórica sobre el pasado por la mirada política”.¹⁰ Esto desvela que el propósito de Benjamin es el de transformar esta estrategia en un verdadero método histórico-dialéctico, pero que estas intenciones propositivas difícilmente se encontraran sistematizadas de algún modo en el arte surrealista. El sueño aparece de la mano de la ebriedad como “una iluminación de inspiración materialista que hace explotar las poderosas fuerzas ocultas que se hallan sumidas en los objetos”.¹¹

Las imágenes profanas irrumpen en el relato historicista que cree ver en el pasado un objeto delimitado por un presente supuestamente autónomo y hacen del objeto del pasado un objeto contra el que choca violentamente la actualidad. Esto es lo político para Benjamin, es decir,

⁸ Walter Benjamin, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1999, p. 57.

⁹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹¹ Federico Galende, *Walter Benjamin y la destrucción*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2009, p. 195.

una disrupción del orden; una interrupción y no una estrategia reconstructiva. La destrucción que Benjamin ve en el surrealismo es la de la irrupción del objeto anacrónico que se libera del tiempo y habilita un instante de percepción nuevo.

De la imagen dialéctica a la colección

Sigrid Weigel sostiene que el trabajo benjaminiano se traduce en una tarea de reminiscencia arqueológica donde las imágenes dominan sus textos y dan lugar a iluminaciones profanas, reflexiones shockeantes y derivas sobre la inervación que caracteriza a la imaginación. “No existe pensamiento sin una imagen mental”,¹² asegura Weigel, pues la base del pensamiento está en el vínculo entre el pensamiento y la excitación, a partir de figuras, influencias, genealogías, derivas y fulguraciones dialécticas. La imagen dialéctica aparece en el *Konvolut N* “Sobre la teoría del conocimiento, Teoría del progreso” del ambicioso proyecto sobre los pasajes parisinos, el *Libro de los pasajes* —escrito desde 1927 e inconcluso hacia 1940—, en el que Benjamin recopila cerca de 3000 fragmentos y reflexiones sobre citas filosóficas, históricas, ficcionales, literarias y económicas. Se trata de una noción central para destacar que la principal preocupación benjaminiana no está en el método para explorar el pasado, sino en la aparición de ese pasado en el presente. La lógica de las imágenes, precisamente, se entiende a la luz de la noción benjaminiana de “imagen dialéctica”, pues no están simplemente “presentes”, pues son capaces de hacer visibles complejas relaciones de tiempo. El *Libro de los Pasajes* se convierte, entonces, en un intento de desocultar en el pasado un *continuum* en el desarrollo de la economía política y el rol de la fantasmagoría (es decir, advertir lo moderno en cada obsolescencia de las innovaciones generadas por las fuerzas del denominado “espectáculo capitalista”). La noción de dialéctica, específicamente, remite a la dinámica de las dimensiones temporales que se superponen en las imágenes y también a la relación entre lo onírico-inconsciente y lo consciente.

En *Sobre el concepto de historia* —texto de 1940 al que se ha considerado una suerte de testamento filosófico, histórico y político—, Benjamin señala que el pasado se hace actual en el presente a través de la imagen

¹² Sigrid Weigel, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, op. cit., p. 14.

del recuerdo. Recuerdo (*Eingedenken*) hace referencia no simplemente a una representación del pasado como fijo, sino a un pasado que se define como trunco, adquiriendo sentido a partir del presente que lo interpela y actualiza. Esto plantea una concepción de la historia “en la que todo lo pasado (en su tiempo) puede recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en el momento de su existencia” y el modo en que se expresa es “lo que produce la imagen por la que y en la que se lo entiende”.¹³ Así, el pasado se pone en movimiento, pero el procedimiento también necesita detener ese tiempo, de modo que discontinuidad y detención son los mecanismos articuladores que se vinculan con “conexiones y cadenas causales extendidas” y la citabilidad de su objeto que “tiene que ofrecerse como un instante de la humanidad”.¹⁴ La historia disruptiva que el recuerdo consolida y funda no es teleológica, sino todo lo contrario, pues la revolución es constitutiva; no está al final como promesa, sino siempre en presente como interrupción.

El montaje es, precisamente, el método que Benjamin reconoce en el *Libro de los Pasajes* como operación que pone en evidencia esta maniobra histórico-política (romper con la cronología y la linealidad, recomponer otras historias) y, como propone Georges Didi-Huberman en su atenta lectura, “procedimiento por excelencia de esta exposición: en él las cosas, más que al tomar posición, se muestran sólo al *desmontarse* primero, como se habla en francés de la violencia de una tempestad ‘desmontada’ (embravecida)”.¹⁵ El montaje crea continuidades (antes inexistentes) a partir de distancias y discontinuidades, y el conocimiento histórico se convierte en un *montaje temporal* a y de intervalos que atiende a las singularidades y a lo que Didi-Huberman llama las *heterocronías* o las *anacronías* de los elementos que componen la historia. Entre el umbral del presente que se puede encontrar en todas las obras benjaminianas, el trabajo de la memoria y la reconfiguración del pasado, el montaje conlleva la fuerza revolucionaria de la ruptura y una vocación de desmontaje de los restos.

131 |

¹³ Gershom Scholem, *Walter Benjamin y su ángel*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 226.

¹⁴ Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia” en *Dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*, Santiago de Chile, Arcis-LOM, 2002, p. 77.

¹⁵ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008, p. 153.

Estas “prácticas de la cita”,¹⁶ como las llama Weigel, hacen de Benjamin un coleccionista —en efecto, coleccionaba juguetes y postales— aunque haya articulado elementos fundamentales para el pensamiento sobre el archivo, tan incansablemente tematizado en la teoría contemporánea. El principio arcóntico de las colecciones benjaminianas desajustaba cualquier referencia a la catalogación convencional, desafiando la procedencia y el registro sistemático.

Además de la obligada referencia al *Libro de los Pasajes* como el montaje historiográfico desafiante, para pensar la afición benjaminiana por la colección, es ineludible mencionar el ensayo de 1937, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs” en el que Benjamin despliega una crítica de la historia cultural socialdemócrata y los lineamientos de la historia hegemónica, pues el coleccionista benjaminiano es capaz de acoger cierto tipo de cosas en función de su similitud y acumular fragmentos que no permiten restituir una totalidad, sino delinear los contornos a los que escapa. La colección comienza por un acontecimiento improgramado, pero se convierte en un programa. Así, el coleccionista deviene el nombre de un artista-historiador porque responde al requerimiento de una cosa que, a diferencia de la ley, no le dice qué debe hacer, sino que se vuelve sensible por una multiplicidad de resplandores.

Fuchs fue coleccionista y fundador de un archivo para la historia de la caricatura, el arte erótico y el cuadro de costumbres. Su figura evoca la inquietud sobre la historia dialéctica y sobre la memoria de los desechos. Benjamin hace aparecer en ese texto la vocación de redención que tiene todo su proyecto filosófico tardío, pues para él la imagen del pasado es de algún modo irrecuperable frente a la permanente amenaza de olvido. No hay arenga para una contemplación del pasado, sino para un salvataje que hace que la época salte por fuera de la continuidad que expone una imagen eterna del pasado y no —como la historia materialista que Benjamin quiere— una experiencia unida a él. La imagen de la historia que ofrece el collage que es el *Libro de los pasajes* da cuenta de la catástrofe constante que puede ser evocada en cualquier momento. Es por eso que la exposición es de algún modo un regreso a lo *infans*, pues, como el niño, el historiador colecciona restos y les da un orden arbitrario por el

¹⁶ Sigrid Weigel, *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*, op. cit., p. 15.

cual reanima continuidades infundiendo vida espectral contra el olvido. Benjamin pretende la comprensión del historiador sobre el hecho de que hay algo que debe *hacer* con el pasado. El coleccionista enseña a capturar las huellas en una concepción materialista del arte del mismo modo que en el *Libro de los pasajes* Benjamin conceptualiza la historia a partir de un origen que no es fuente primordial, sino novedad. Así, confronta la historia como disciplina con la idea de un “torbellino dinámico” que acaece junto con cada objeto histórico. En la que fue su tesis de habilitación en 1925 –*Sobre el origen del drama barroco alemán*– expresa lo problemático de la noción de origen: “el origen radica en el flujo del devenir como torbellino, engullendo en su rítmica el material de la génesis”.¹⁷ Esta consideración del origen, a la luz de las connotaciones de fractura y discontinuidad, permite pensar la historia de modo alternativo, pues su representación ya no constituye un todo cerrado, sino que conlleva una fisura, que es posible relacionar con la naturaleza fracturada del archivo. Didi-Huberman relee esto en la clave del riesgo: “liberada por la ‘doble óptica’ de la cual habla Benjamin, ella [la historia] se abre al riesgo –al hermoso riesgo– de un torbellino, de una fractura o de un desgarramiento en el mismo saber histórico”.¹⁸

En *Sobre el concepto de historia*, el recuerdo remite a cualquier época pasada que se haga actual en un presente determinado. Benjamin vuelve sobre el texto del surrealismo en la “Nueva tesis K” para “descubrir en el espacio de la acción política... el espacio de la imagen”¹⁹ y lo hace desplazando la imagen de la mirada a la acción. La desactiva como imagen y la activa como dispositivo a ser interpretado en tanto motivación para el presente. Así, tiene la esperanza puesta en las imágenes, no sólo por la esperada llegada del Mesías o la revolución, sino también en la visión de un instante que irrumpa el curso de la historia, cuya relación con la imagen y el tiempo revela la imposibilidad de concebirlos como ámbitos separados de lo político.

La imagen no es sólo un documento histórico o un monumento, sino que su temporalidad produce una “historicidad *anacrónica* y una significación *sintomática*”.²⁰ Se trata de una temporalidad compleja en la

¹⁷ Walter Benjamin, “Doctrina de lo semejante” en *Obras*, Libro II, vol. I, Madrid, Abada editores, 2007, p. 243.

¹⁸ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 110.

¹⁹ Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, Santiago de Chile, Arcis-LOM, 2002, p. 79.

²⁰ Michael Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 125.

que se articula lo que Michael Löwy llama “paradoja del síntoma”, la de lo no observado, fragmentario, pues Benjamin hizo suya la divisa de Warburg: “Dios vive en el detalle”. “Pero esta paradoja del despojo cobra una nueva dimensión cuando se reconoce su sobredeterminación, su apertura, su complejidad intrínsecas”.²¹ Estas están vinculadas al montaje como principio creador y el anacronismo comienza a desplegarse desde las imágenes: “cuando el historiador se da cuenta de que, para analizar su complejidad de ritmos y contrarritmos, de latencias y crisis, de supervivencias y síntomas, es necesario ‘tomar la historia a contrapelo’”.²²

Extrapolando una expresión de Didi-Huberman en “Savoir-mouvement (*l’homme qui parlait aux papillons*)” del 2004, podría decirse que Benjamin pone el saber histórico en movimiento con el objetivo de recuperar el pasado y recomenzar la historia, con la “esperanza de que la historia (como disciplina) [pueda] conocer su ‘revolución copernicana’ en la que la historia (como objeto de la disciplina) *no [es] más un punto fijo*, sino al menos una serie de movimientos”.²³ Como en el caso del coleccionista, se concibe la historia como discontinuidad y aparición intempestiva, pues sobre él “recae esta tarea de Sísifo de poseer las cosas para quitarles su carácter de mercancía”, para que queden “libres de la servidumbre de ser útiles”.²⁴

En las mentadas tesis sobre la historia, entonces, Benjamin sigue un método cuyo principio prescribe la lectura de lo nunca escrito para *recordar* a los muertos que siguen oprimidos por los presentes que no se hacen cargo de ellos. Es así que la tarea será la de recomponer los fragmentos del decurso de la catástrofe que veía atónito el *Angelus novus* de Paul Klee en la interpretación de la tesis ix. Esta verdad debe volverse legible en las imágenes de la escritura histórica cuya forma de exposición es la del coleccionar, es decir, religar, recolectar y por tanto releer. Como expresa José Manuel Cuesta Abad, para Benjamin, el historiador y el coleccionista insisten en “la pretensión casi obsesiva de reinscribir en un nuevo orden los objetos residuales en los que han quedado petrificadas las huellas de otro tiempo”.²⁵ El objetivo del coleccionista es, por tanto,

²¹ *Ibid.*, p. 126.

²² *Ibid.*, p. 127.

²³ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, op. cit., p. 134.

²⁴ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, pp. 55-56.

²⁵ José Manuel Cuesta Abad, *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*, Madrid, Abada Editores, 2004, p. 68.

salvar los escombros del pasado sustrayéndolos al prosaísmo de la erosión y la utilidad.

A través de esos objetos melancólicos, se lee un tiempo perdido que es para el coleccionista una exposición de objetos y para el historiador la exhibición de imágenes. Aquí la palabra clave es *Darstellung*, esa exposición que se presenta en el prólogo epistemocrítico de *Sobre el origen del drama barroco alemán*. Allí se trata de un ejercicio que no pretende una argumentación tradicional, sino seguir un camino plagado de interrupciones y desvíos. Es por la interrupción, la discontinuidad que surge de la presentación de la factualidad de estas características, que se pueden comprender no solo a la imagen como espacio de investigación y teoría, sino al montaje como herramienta a partir de la cual articular los restos para una nueva posibilidad.

De la colección a la revuelta

La ya mencionada *Calle de mano única* —posiblemente inspirada en el descubrimiento del *Manifiesto del Surrealismo* de André Breton de 1924—, *Infancia en Berlín*, *Crónicas berlinesas*, son algunas de las denominadas *Denkbilder* —literalmente, imágenes del pensamiento—, es decir, formas de narración breve que se estructuran sobre un género indeciso de la prosa dominante de principios del siglo xx. No se trata solamente de una forma de representación, sino que sintetiza con mayor fidelidad la intención propia de su autor: fijar en una imagen-instante, un entramado complejo de temporalidad. Asimismo, estas formas no permiten solo evaluar el carácter heterodoxo de la escritura benjaminiana, sino poner el acento sobre la noción misma de imagen, que en Benjamin no es únicamente copia o imagen mental (*geistiges Bild*), sino una constelación para pensar en imágenes (*Bilddenken*) y no como un suplemento del texto escrito, sino como objeto teórico.

En “Desenterrar y recordar” (2011), Benjamin reflexiona sobre los instrumentos y los medios para explorar el pasado. Asegura que la memoria no es un instrumento, sino el medio de lo vivido y que “excavar” es la

²⁶ Walter Benjamin, “Desenterrar y recordar” en *Denkbilder. Epifanías en viajes*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011, p. 128.

manera de acercarse a los acontecimientos. La metáfora se completa así: “es útil usar planos en las excavaciones, [pero] también es indispensable la incursión de la azada, cautelosa y a tientas, en la tierra oscura”.²⁶ El historiador que Benjamin empieza a imaginar a principios de los años treinta actúa como coleccionista al actuar y rehistorizar los objetos del pasado, desgarrando el continuo de la historia y construyendo objetos históricos como una constelación de pasado y presente.

En “Desembalo mi biblioteca”, por otra parte, dirá: “me importa mostrarles la relación que liga a un coleccionista con sus adquisiciones, brindarles más un panorama del arte de coleccionar que de una colección concreta”.²⁷ Esto conlleva renunciar a descubrir la verdad de la colección, para asumir como sus signos el fragmento y la disrupción, que comprenden que la ley del archivo es inmanente a los tramos que se encadenan en él.

Como propone Michael Löwy, la escritura de Benjamin adquiere desde 1926-1927 características que le fascinaban del surrealismo, cuyo encuentro describe como “fascinante”: “Una fascinación que se traduce y comprende en sus esfuerzos por escapar al hechizo del movimiento fundado por André Breton y sus amigos”.²⁸ Precisamente, estos trazos de principios de los años treinta pueden ilustrar la preeminencia de las imágenes en su pensamiento.

Los surrealistas convirtieron en praxis el método benjaminiano de poner los desechos de la vida social en primer plano. Esta práctica poética señalaba el camino para una postura en relación con el arte que podría frenar el relato de dominación y abrir el espacio de una experiencia histórico-política nueva. Sin embargo, los ideales benjaminianos adoptaron algunas técnicas y otras no —especialmente aquellas que iban en contra de sus ideales esotéricos— y no se permitía ser ingenuo en relación con la certeza de que las fuerzas del arte podrían por sí solas cambiar la realidad. No obstante, sí creía en el brazo poético de la revolución, al que veía como esencial para facilitar la reorganización de la esfera de la imagen en el mundo burgués fragmentado del siglo xx, a fin de

²⁷ Walter Benjamin, “Desembalo mi biblioteca. Un discurso sobre el arte de coleccionar” en *Denkbilder. Epifanías en viajes*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011, p. 114.

²⁸ Michael Löwy, “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario” en *Acta Poética* 28 (1-2), 2007, pp. 73-92, p. 75.

introducir figuras revolucionarias y radicales. En este sentido, el surrealismo es una transición desde la nebulosa del materialismo metafísico (Rimbaud, Nietzsche, Büchner, según Wollin) hacia una perspectiva políticamente efectiva de materialismo antropológico.

El intento de integrar la práctica del arte y la práctica de la vida es el objetivo principal de los surrealistas y los pilares del camino de la redención para Benjamin, cuyos instrumentos son la alegoría y el montaje, conceptos de significación fundamental para comprender los fenómenos del modernismo estético en la medida en que los puntos de referencia estética tradicionales han entrado en una crisis irreversible.

Para Benjamin, el surrealismo tiene una prepotencia lingüística que bien puede ponerse en relación con el tipo de violencia mesiánica que explora en relación con la articulación violencia/justicia. En esta línea devuelve al arte su potencialidad política, incluso después de su esfuerzo por comprender las modificaciones estructurales que implica la reproductibilidad técnica en el cine y la fotografía. Así se comprende bien la fuerza ideológica de un texto como *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, a partir del cual, volver sobre las tesis de *Sobre el concepto de historia*, exige pensar no sólo la noción de historia “académica” con la que Benjamin discute, ni tampoco los frentes políticos y los dogmatismos contra los que lucha, sino que articula en el espacio de la imagen el terreno privilegiado para la realización de las intuiciones emancipatorias. La discontinuidad inherente del arte surrealista se convirtió en el mayor legado heredado por Benjamin para la configuración de su edificio filosófico, como si en la violencia de la imagen surrealista se encontrara la verdadera escritura del tiempo histórico de la disrupción.

Con la “intervención corporal colectiva” del ensayo sobre el surrealismo y la importancia de la imagen en el pensamiento benjaminiano en general, es posible explorar la relación entre historia y revuelta. El surrealismo postuló una politización revolucionaria que confiaba en las fuerzas de la “ebriedad” y un pesimismo activo y organizado —contrario al “optimismo sin conciencia” propio de los diletantes—, como proponía uno de sus miembros activos, Pierre Naville, confiando en que revolución,

²⁹ Pierre Naville, *La révolution et les intellectuels*, París, Gallimard, 1975, p. 14. (La traducción es mía).

marxismo y arte de la revuelta traban indestructible relación. En *La revolución y los intelectuales*, Naville asegura que de la mano de las reflexiones de Antonin Artaud es posible pensar la vía de una “revuelta de un nuevo género”,²⁹ pues a la decepción de los antiguos dadaístas hay que oponer una suerte de desconfianza organizada.

Sin embargo, las imágenes que pueblan la filosofía de Benjamin fueron mayormente consideradas como metáforas y no como auténticos espacios de articulación teórica. En este sentido, habría que repensar en clave histórico-política por ejemplo las figuras del enano, el autómatas y el ángel de la historia para mencionar las más transitadas de *Sobre el concepto de historia*. Hay una *Denkbilder* que, mucho menos trabajada, habilita volver sobre temas centrales del texto sobre el surrealismo como los de la revuelta y la revolución, tan fechados por su presencia en el pensamiento benjaminiano, como actuales por sus fallas y potencias.

En “Bello horror” (*Shönes Entsetzen*), aparece una articulación de pánico y fiesta que permitirá pensar la fuerza revolucionaria que Benjamin concibe tempranamente y que desarrollará en las tesis hacia el final de su vida. Aparece allí la imagen de un “levantamiento revolucionario” anticipado por “fuegos artificiales de la ‘Fête Nationale’”,³⁰ bengalas, el horizonte ardiendo, los disparos luminosos, chispas, incendios, gritos. “Porque el agudo grito del horror, el terror pánico son la otra cara de todas las fiestas de masas”³¹. En este breve texto, Benjamin da cuenta del estremecimiento que sobreviene a las ansias de cambio y festejo. Y asume que la alegría es la preparación de la madurez revolucionaria. En este montaje de alegría y potencia, se esconde la violencia divina que Benjamin tematizó en su transitado ensayo de 1921 –“Para una crítica de la violencia”– y que se puede leer también en la tesis XII de *Sobre el concepto de historia*.

La tesis XII comienza con un epígrafe de la *Segunda intempestiva* nietzscheana que alude a la necesidad que el hombre tiene de la historia, “Necesitamos la historiografía. Pero la necesitamos no como el malcriado haragán que se pasea por el jardín del saber”.³² La pregunta que

³⁰ Walter Benjamin, “Bello horror” en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, Taurus, 1987, p. 149.

³¹ *Idem*.

³² Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, op. cit., p. 58.

se vincula a esta necesidad de otra concepción de historia como reclama Nietzsche es la pregunta por el sujeto del conocimiento histórico, que, en la concepción benjaminiana, es la clase oprimida cuando se convierte en la clase vengadora. Clase que Marx había hecho aparecer –según Benjamin– como la “última clase esclavizada” y que consuma la obra de la liberación, redimiendo una historia de opresión. En la socialdemocracia, Benjamin explicita que no hay lugar para la redención de clase, pues “en el curso de tres décadas ésta [la socialdemocracia] casi consiguió borrar el nombre de un Blanqui cuyo timbre de bronce sacudió al siglo pasado”.³³ Les reprocha que conviertan a la clase trabajadora en redentora de las generaciones futuras, compeliéndolas a olvidar el pasado de opresión y extraer de ahí “su mejor fuerza”, motivo por el cual “desaprendió en esta escuela lo mismo el odio que la voluntad de sacrificio”,³⁴ que nutren por igual la imagen de la opresión pasada y el ideal de liberación futuro.

Nietzsche hace evidente que la historia debe servir al presente; Benjamin, por su parte, acuerda en el carácter “intempestivo” de la idea nietzscheana que va en contra del tiempo para hacer aparecer un nuevo tiempo futuro. Esto puede vincularse con la mención en la tesis XII al movimiento “Espartaco” –“desde siempre chocante para la socialdemocracia”–,³⁵ la liga fundada por Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo, quienes intentaban fortalecer la conciencia de clase obrera y hacer de ella una motivación para la acción política, haciéndose cargo simbólicamente de la herencia de la tradición de los oprimidos durante el Imperio Romano.³⁶ La memoria de la opresión conduce a Benjamin a reivindicar la liga espartaquista con una crítica a la socialdemocracia como produce a lo largo de la segunda mitad de las tesis y a tomar distancia de la nueva revolución orientada al futuro que propone Marx en *El 18 brumario*. Para Luxemburgo, en cambio, la revolución es, como para Benjamin, catastrófica y espontánea. Es claro que para perfilar al protagonista de la historia, fiel a la tradición del movimiento obrero, el sujeto de la historia es la clase oprimida pero, como sostiene Reyes Mate, “en tanto que lucha”.³⁷ Es decir, se pertenece a la “clase oprimida”, pero se deviene sujeto de la historia.

³³ *Ibid.*, pp. 58-59.

³⁴ *Ibid.*, p. 59.

³⁵ *Ibid.*, p. 58.

³⁶ Benjamin no cita los textos de Rosa Luxemburgo, pero posiblemente conociera su ideario al menos por el

examen que realiza Georg Lukács en *Historia y conciencia de clase* (1923).

³⁷ Reyes Mate, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin* “Sobre el concepto de historia”, Madrid, Editorial Trotta, 2009, p. 199.

Benjamin conoce el comunismo, viaja a Rusia y profundiza su estudio del marxismo a través de la lectura de *Historia y conciencia de clase* de György Lukács de 1923. Acuña, entonces, una perspectiva en la que el materialismo histórico debe poner a su servicio a la teología, el enano maestro de ajedrez que guiaba la mano del muñeco trajeado que derrotaba a cualquier oponente, como se expresa en la primera tesis. En la tesis IX, se reitera la adhesión a la teología a propósito del cuadro de Paul Klee, pues el ángel vuelve su rostro hacia el pasado que lo aterroriza por su acumulación de ruinas mientras un huracán lo impulsa hacia el progreso.

Para *Historia y conciencia de clase*, el marxismo es la forma de “conocimiento superior”³⁸ porque toma el punto de vista del proletariado, sujeto por antonomasia de la transformación histórica, pero también —como asegura Benjamin— sujeto de conocimiento. Benjamin toma la idea de que la liberación es posible sólo si se toma conciencia del martirio pasado por las generaciones anteriores, es decir, si hay memoria del pasado (tema que sobrevuela todas las tesis, pero se desarrolla explícitamente en las tesis II, III y IV). El deber de memoria que Benjamin reitera a lo largo de las tesis cierra perfectamente con la dualidad teológica y política que encierra el vocablo *Zachor*, “¡recuerda!”. Puede pensarse también como el imperativo que acompaña un deber de solidaridad y responsabilidad con el presente y el futuro. En este sentido, pasado, presente y futuro forman un continuo espacial de sufrimiento que debe ser rememorado y luego interrumpido.

El potencial político de la rememoración proviene del hecho de que Benjamin no reclama el deber de memoria como un articulador melancólico del presente, sino como una fuerza aglutinante que motive la acción política. El fascismo, precisamente, encontró su fuerza en la tradición de opresión; es esa misma historia de dominación la que debe interrumpir con su fuerza la lógica del dominio y la explotación y concentrarse en esa fuerza como praxis revolucionaria.

La figura de Blanqui fascinaba a Benjamin precisamente porque extraía de la tradición de opresión la potencia para convertirse —aún desde los calabozos— en la representación de la oposición revolucionaria que

³⁸ Michael Löwy, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 127.

intentaba advertir a los oprimidos la catástrofe por venir, cuya enseñanza sacaba del pasado. En el *Libro de los pasajes*, Benjamin lo refiere en varios lugares:

Contrapartida a la visión del mundo de Blanqui: el universo es un lugar de catástrofes permanentes. [D 5, 7]

Sobre *La eternidad por los astros*: Blanqui se arrodilla, sometándose a la sociedad burguesa. Pero es una genuflexión de tal violencia, que hace temblar el trono de ésta. [D 5 a, 2]

De la conclusión de *La eternidad por los astros*: “A esta hora la vida entera de nuestro planeta desde el nacimiento hasta la muerte, se trocea, día a día, en miríadas de astros hermanos, con todos sus crímenes y sus desdichas. Lo que llamamos progreso está encerrado entre cuatro paredes en cada tierra y se desvanece con ella. Siempre y en todas partes, en el campo terrestre, el mismo drama, la misma decoración, en el mismo angosto escenario, una humanidad ruidosa engréida con su grandeza, creyéndose el universo y viviendo en su prisión como en una inmensidad, para hundirse enseguida con el globo que ha llevado con el más profundo desdén, el fardo de su orgullo. La misma monotonía, el mismo inmovilismo en los astros extrajeros, El universo se repite sin fin y piafa sin moverse del sitio”. Cit. en Gustave Geffroy, *El olor a cerrado*, París, 1897, p. 402. [D 6 a, 1]³⁹

La referencia a Blanqui refuerza cuestiones abordadas a lo largo de las tesis para pronunciarse contra la doctrina del progreso. Su figura supone la plasmación del intento de eliminación de la injusticia del pasado, que vuelve sobre el presente para liberar a la humanidad de la catástrofe.

Como Blanqui y Luxemburgo, Benjamin combate la izquierda iluminada, que no se indigna frente a la injusticia, más bien la negocia.⁴⁰ “Solo puede descubrir el sentido de la historia quien tenga la experiencia de la lucha y de la opresión”,⁴¹ sostiene Reyes Mate y vuelve evidente la operación benjaminiana principal en el texto de las tesis: el objetivo político de introducir el sufrimiento como motor de la política. Sin hacer hincapié en la “clase obrera” como tradicionalmente sostiene el discurso

³⁹ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, op. cit.

⁴⁰ Muy relevante recordar aquí el texto sobre la “Melancolía de izquierda” de 1931. Allí Benjamin critica duramente la parálisis autocomplaciente de los intelectuales de Weimar como Eric Kästner. En ellos ve solo preocupación por los restos perdidos con un

fatalismo improductivo en vez de la obsesión por el presente político que profesa el movimiento obrero. Ver: Walter Benjamin, “Linke Melancholie”, en *Gesammelte Schriften, Band III*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1980, p. 279-283.

⁴¹ Reyes Mate, *Medianoche en la historia*, op. cit., p. 201.

de la izquierda, Benjamin subraya la potencia política que proviene del dolor, pues no espera la revolución para tomar el poder, sino para salvar a los muertos.

En la introducción a *La mirada del ángel* (2005), Bolívar Echeverría lo resume de modo sencillo: Benjamin parte del doloroso reconocimiento de que todo el movimiento histórico conocido desde mediados del siglo XIX como “revolución comunista” o “socialista” ha terminado por ser un intento fracasado⁴². En el texto de las *tesis*, Benjamin estaría, entonces, prescribiendo un discurso socialista diferente que fuera “verdaderamente histórico y verdaderamente materialista”, en el que un estado revolucionado implica adaptarse a las condiciones decadentes del capitalismo del siglo XX. Sin embargo, Echeverría considera que esa colección de destellos que es *Sobre el concepto de historia* confirma el esfuerzo benjaminiano por “reconectar premeditadamente dos tendencias contrapuestas del pensar europeo, inseparables aunque solo yuxtapuestas en su tradición”.⁴³ Se refiere al mesianismo y al utopismo con el que Benjamin propuso un nuevo concepto de historia en clave del materialismo histórico, aquel que quería seguir discutiendo con su amigo Brecht para imaginar un horizonte revolucionario. En este sentido, Benjamin estaría proponiendo “introducir una radical corrección mesiánica al utopismo propio del socialismo revolucionario: sacar de su escondite al ‘enano teológico’ que es el secreto de la eficiencia discursiva del materialismo histórico”.⁴⁴ La revolución merecía la tematización del momento teológico, del momento “divino”, de un utopismo que cree en el mundo como esencialmente perfectible y un mesianismo que se espera para reparar el mal humano. Así, una teoría de la revolución que pudiera enfrentar la crisis de la modernidad capitalista debería poder hacer frente a estas exigencias, pero cuya inactualidad enfrentaba con dificultad las contingencias de la política que le era contemporánea, con sus frentes, partidos y fracciones.

Más allá de la distinción entre revuelta y revolución, que vincula esta última a la idea de un proyecto institucional concreto y una intervención sobre el Estado, la revuelta queda definida por el deseo y las potencias subjetivas que la instituyen sin partir de la necesidad programada de la

⁴² Bolívar Echeverría, *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, México, UNAM-Ediciones Era, 2005, p. 11.

⁴³ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 16.

transformación del estado de cosas. Didi-Huberman tematizó extensamente la potencia que busca las grietas por donde volverse sensible promoviendo la imaginación como medio político, convencido como está de que no hay teoría crítica sin una crítica de las imágenes y de que “no hay levantamiento sin esperanza”.⁴⁵

Es en el *Spartakus* de Furio Jesi que Didi-Huberman encuentra la “suspensión del tiempo histórico” que permite imaginar ese desplazamiento ya tematizado por él que va de la humillación y el padecimiento a la sublevación, y de las lágrimas a las armas.⁴⁶ Jesi lo dice con toda claridad: “[La] revuelta suspende el tiempo histórico e instaura de golpe un tiempo en el cual todo lo que se cumple vale por sí mismo, independientemente de sus consecuencias y de sus relaciones con el complejo de transitoriedad o de perennidad en el que consiste la historia”.⁴⁷ En este sentido, apuesta a una decisión estratégica que implica la vida, pero que debe evitar su simple instrumentalización.

“Memoria y continuidad se contraponen así a epifanía y subversión”,⁴⁸ sostiene Jesi, pues el “tiempo normal” no solo se identifica con “un concepto burgués” de temporalidad, sino que tiembla ante la manipulación que pueda hacerse de él. La revuelta obliga, precisamente, a otra experiencia del tiempo. Y compara la estabilidad conformista de la continuidad con el “tiempo inmóvil del mito”.⁴⁹ Así tematizada, entonces, la experiencia del levantamiento tiene los rasgos de una experiencia anacrónica “tensa entre la memoria de un pasado que se ha hecho ilegible y la esperanza de un futuro que aún es indiscernible”.⁵⁰

143 |

Imagen revuelta

La imagen del grito es posiblemente una de las expresiones con las que más fácilmente se asocia la imagen de una revuelta. Da cuenta de la desesperación y la cólera que se desplazan a la necesidad de acción, del dolor que agota el cuerpo, pero no el pensamiento. El grito es un

⁴⁵ Georges Didi-Huberman, “Emociones compartidas” en *Desear, desobedecer. Lo que nos levanta*, I, Madrid, Abada editores, 2020, p. 246.

⁴⁶ Ver: Georges Didi-Huberman, *Soulèvements*, París, Gallimard/Jeu de Paume, 2016; Georges Didi-Huberman, *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo*

de la historia, 6, Santander, Cantabria, Shangrila, 2017.

⁴⁷ Furio Jesi, *Spartakus. Simbología de la revuelta*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2014, p. 63.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁰ *Idem.*

gesto de reivindicación de la emancipación política, cuando el miedo es, como dice Didi-Huberman en *Desear, desobedecer. Lo que nos levanta*, 1, enemigo del levantamiento en la medida en que inmoviliza los cuerpos y adormece. Los pueblos nunca dejan de murmurar y, en esa rumia, se prepara la sedición.

Un levantamiento puede transformar el orden social o ser solo una fulguración como las imágenes dialécticas benjaminianas, esos instantes en que pasado y presente se unen y en que la figuración y la memoria se ponen a salvo. En “Souvenir de viaje” de *Calle de mano única*, Benjamin describe la *Spes* de Andrea Pisano. Sobre el portal del Baptisterio de Florencia, la *Spes* está “sentada y alza desvalida los brazos hacia un fruto que permanece inalcanzable para ella. Sin embargo, tiene alas. Nada es más verdadero”⁵¹. Se trata de una figura que a la vista de todos exhibe “los signos de su propio deseo”⁵². La esperanza espera, como propone Didi-Huberman, pero no implica que no esté haciendo nada. Por el contrario, la figura de la esperanza encierra las ambigüedades que es posible registrar sin elipsis en el grito.

El cine delinea una colección inagotable de imágenes de sedición que representan desde la organización del pesimismo hasta el grito que se abisma hacia el pasado como el ángel de Klee. De esto son muestra los cuerpos en permanente genuflexión y congoja que se desplazan desde la opresión a la sedición en el *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, Sergei Eisenstein, 1925), los niños revoltosos de *Cero en conducta* (*Zéro de conduite: Jeunes diables au collège*, Jean Vigo, 1933), el grito apagado de la militante que muere con el puño en alto de *Saló o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pier Paolo Pasolini, 1975), pero también el clamor ahogado de Stracci en *La ricotta* (*La ricotta*, 1962). El cine político-militante latinoamericano también ha poblado de gritos que reverberan el mayo del 68 francés, pero que encierran la memoria de revueltas por la justicia social, el recuerdo de los muertos, la vivacidad de los ídolos o la lucha contra los monstruos contemporáneos. Así lo exhiben los militantes de *La hora de los hornos* (*La hora de los hornos: Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la*

⁵¹ Walter Benjamin, “Souvenir de viaje” en *Calle de mano única*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2014, p. 94.

⁵² Georges Didi-Huberman, “Emociones compartidas”, op. cit., p. 243.

liberación, Octavio Getino y Fernando Solanas, 1968), los jóvenes de *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968), la insurgencia a pedradas de *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Grupo Realizadores de mayo, 1969) y las supervivencias del gaucho alzado de *Juan Moreira* (Leonardo Favio, 1973), para mencionar solo unos pocos.

“Todo comienza, a menudo, con brazos que se levantan: desesperación, indignación, después cólera, después llamadas a ‘hacer algo’”,⁵³ sostiene Didi-Huberman. En todos estos clamores y gritos se esconde imperfecta la revuelta de antes y ahora, fulgura el lazo inexorable entre el pasado y el presente y se yuxtaponen, como en Benjamin el pensamiento, la historia y la experiencia de la memoria de los pueblos.

⁵³ Georges Didi-Huberman, “Rechazar, o la potencia de hacer otra cosa” en *Desear, desobedecer*, op. cit., p. 125.

Paisajes de la memoria: el proyecto autobiográfico de Ruth Klüger

Martina Victoria Villalobos*

*Department of
German Studies,
Cornell University

“Un acontecimiento vivido es finito —en todo caso, limitado a una esfera de la experiencia; un acontecimiento recordado es infinito, porque sólo es una clave de todo lo que ha sucedido antes y después de él.”

Walter Benjamin

Ruth Klüger y la pregunta por la memoria del Holocausto

En su libro *Twilight Memories*, Andreas Huyssen afirma que “el recuerdo configura nuestros vínculos con el pasado, y las formas en que recordamos nos definen en el presente”.¹ Y aunque podemos reconocer que la memoria es poco fiable, propensa al olvido y a la negación, a la represión y al trauma —en otras palabras, maleable— sigue siendo una práctica vital. Las sociedades utilizan “el pasado para construir y anclar nuestras identidades y para fomentar la visión del futuro”.² Esto es especialmente cierto en el caso de los lugares públicos de memoria como los museos, los monumentos y los memoriales.

147 |

¹ Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York, Routledge, 1995, p. 249.

² Ibid., 249.

Pero existe una contradicción interna entre la maleabilidad de la memoria y la promesa de preservarla. El propio acto de preservar la memoria, de conmemorar, de fijar el pasado en su lugar ¿no es ya una violencia contra su propia condición maleable? Sin embargo, “sin memoria, sin leer las huellas del pasado, no puede haber reconocimiento de la diferencia..., ni tolerancia para las ricas complejidades e inestabilidades de las identidades personales y culturales, políticas y nacionales”.³ Esta pregunta está en el centro del proyecto autobiográfico de Ruth Klüger.

Desde 1945, la proliferación de testimonios del Holocausto y de memorias de supervivientes ha configurado un género independiente. Abundan los ejemplos como *The Human Race* de Robert Antelme; *Night* de Elie Wiesel; *Auschwitz and After* de Charlotte Delbo, y *If this is a Man* de Primo Levi. Con distintos enfoques y énfasis, todos ellos responden a la pregunta que Maurice Blanchot plantea en su libro *The Writing of Disaster*: ¿cómo podemos escribir o pensar sobre la catástrofe cuando, por su propia naturaleza, desafía la palabra, fuerza el silencio y destroza el significado? La cuestión de la representación también atormenta a Ruth Klüger. En el prólogo a la edición en inglés, Lore Segal escribe que a Klüger “le preocupa que el acto mismo de la literatura traicione lo que se vivió en el Holocausto”.⁴ Y aunque Klüger no ofrece una salida a esta paradoja de la representación, su relato es cautivador porque sondea la cuestión de la experiencia y la memoria y plantea importantes desafíos a la cultura de la memoria del Holocausto. La conmemoración del Holocausto impone un marco temporal finito que transforma el Holocausto en un acontecimiento pasado claro, coherente y definido. La imposición de este marco temporal crea la ilusión de un cierre redentor y reconciliador. Por el contrario, la memoria opera con un marco temporal infinito que resistiría la tentación del cierre y, en su lugar, generaría un vínculo dialógico entre la historia y la memoria.

El relato de Klüger sobre su infancia en la Viena ocupada por los nazis, su huida de la muerte en los campos de concentración y su vida después del Holocausto ha tenido dos vidas. Publicado originalmente con gran éxito en 1992, *weiter leben: Eine Jugend* es un libro

³ Ibid., p. 252.

⁴ Ruth Klüger, *Still Alive: A Holocaust Girlhood Remembered*, New York, Feminist Press at the City University of New York, 2001, p. 11.

inquebrantable, implacable y nada sentimental. Publicado en 2001, *Still Alive: A Holocaust Girlhood Remembered* es un libro paralelo, traducido por la misma Klüger, cuyo tono más suave no resta valor a su agudo análisis. Con ambas versiones de sus memorias, Klüger responde a un discurso internacional sobre el Holocausto. Más allá de un simple relato de su vida durante el Holocausto, como sugiere el título en inglés, el proyecto autobiográfico de Klüger es una profunda meditación sobre la vida. Está escrito como un diálogo abierto con el lector. Y, como escribe Elena Lappin en su reseña de *Still Alive*, Klüger “no insiste en tener razón, pero sí en ser escuchada.”

En otras palabras, las memorias de Klüger no son un artefacto de memorialización, sino una intervención activa en la construcción de la memoria del Holocausto. La lectura de ambas iteraciones demuestra la naturaleza dinámica de la memoria y su relación con la subjetividad. Además, la narración dialógica y autoconsciente, dos de sus apuestas estéticas más audaces, sirven para incitar a su público alemán y estadounidense contemporáneo a entablar debates críticos sobre la imagen reificada del Holocausto. Retratar el Holocausto como un acontecimiento sagrado y único y conceptualizarlo como inimaginable e inexpressable impide el diálogo. La confrontación con la historia exige reinterpretación y evolución continua; en la obra de Klüger, esto se ejemplifica en una práctica activa de la memoria que incluye a oyentes y lectores como participantes en lugar de espectadores pasivos. Como ya sugiere acertadamente su título en alemán, a Klüger le preocupa el tiempo continuo y desdoblado —*el seguir viviendo*.

149 |

Para Klüger, los lugares no son ni pueden ser portadores de significados eternos y fijos. Los monumentos rígidos, osificados y acabados sanitizan el terror nazi y se convierten en lugares donde los visitantes pueden aliviar su conciencia. Para expresar la fugacidad del lugar en el tiempo, Klüger utiliza su propia palabra: *timescape*. Los escritos de Klüger están relacionados con una práctica de la memoria que realiza una disyunción temporal, espacial y ontológica que yo llamo, siguiendo a Klüger, la producción de *memoryscapes* o paisajes de la memoria. En efecto, la memoria ya no se presenta como un proceso de recuperación o transcripción ni como la producción de un objeto de estudio estático, sino como una fuente de acción que cuestiona los discursos hegemónicos. La memoria es, por tanto, un acto deliberado y orientado no a ordenar el pasado, sino a desordenar el presente.

Género, libros paralelos y la pregunta por la traducción

“Hoy no sé si lo que he escrito es verdad, pero sé que es veraz”

Charlotte Delbo

La vasta literatura secundaria sobre los libros de Klüger no ha llegado a un consenso sobre cómo clasificar su obra. Por lo general, sus libros se clasifican como memorias o autobiografías, pero existe un acuerdo tácito en que no son solamente testimonio. El argumento suele basarse en el hecho de que la narración no gira únicamente en torno a sus experiencias en los campos, ni concluye cuando éstos son liberados. Por el contrario, los libros describen la vida tal y como se desarrolló después del Holocausto. Y aunque históricamente el término memorias se consideraba un subgénero de la (auto)biografía, en su versión contemporánea tiene una definición más restringida y tiende a centrarse en una fase concreta de la vida o en un acontecimiento. A diferencia de la biografía, el género de las memorias pone en primer plano la experiencia subjetiva matizada del individuo. Teniendo en cuenta estas definiciones, los libros de Klüger se sitúan entre las memorias y la autobiografía. Su matiz y su perspectiva subjetiva se dan por sentados, pero su cronología se extiende más allá del Holocausto. Sin embargo, la propia Klüger califica su texto de autobiografía.⁵ Nina Fisher argumenta además que Klüger honra “la identidad de autor/narrador/protagonista, [y] cumple con el ‘pacto autobiográfico’ de Philippe Lejeune” cuando respeta la “distancia entre el ‘yo’ narrado y el autor, pero sostiene que esto se debe a los efectos de filtro de la memoria” (Fisher 33). Klüger caracteriza el pasado como *eingefleischt*, lo que la convierte en portadora de recuerdos encarnados.⁶

La propia Klüger define la autobiografía como “Geschichte in der Ich-Form” (“Historia en primera persona”). Aunque su narrativa incluye aspectos subjetivos, como pensamientos o sentimientos, que no pueden verificarse objetivamente, su obra no debe considerarse ficción. Y aunque su libro se ha presentado como una novela, Klüger se opone activamente a esta caracterización porque consagraría su obra como una pieza literaria con un supuesto valor universal que pasaría por alto la exigencia de verdad y realidad.⁷ Para Klüger, la característica definitoria

⁵ Esta declaración procede del artículo de Klüger “Zum Wahrheitsbegriff in der Autobiographie” (405), citado en el texto de Fisher.

⁶ Nina Fischer, “Re-Inscribing Holocaust Memory: Ruth Klüger’s Still Alive as Jewish-American Autobiography”, *Holocaust Studies*, vol. 18, núm. 1, p. 33.

de la autobiografía es que el “Erzähler und Autor zusammenfallen, eins sind” (“Narrador y autor coinciden, son uno”).⁸ Reconoce que existe una distancia entre el autor-narrador del presente y el yo narrado del pasado. Además, no cree que “subjektive Wahrnehmung und objektives Geschehen nahtlos ineinander übergehen” (“La percepción subjetiva y los hechos objetivos se funden sin solución de continuidad”).⁹ En otras palabras, la percepción subjetiva y los hechos fácticos coexisten incómodamente en lugar de desintegrarse mutuamente.

Para comprender plenamente el proyecto autobiográfico de Klüger es crucial leer tanto la versión alemana como la revisada versión inglesa. *Still Alive* va más allá de una “mera traducción literaria”;¹⁰ Klüger la altera y recontextualiza para crear un texto paralelo. Como traducción cultural¹¹, le permite establecer nuevas conexiones y negociar diferencias culturales.¹² Y lo que es más importante, al trabajar con ambos textos podemos empezar a ver cómo la propia Klüger se compromete con una noción maleable de la memoria.

Adoptando una lectura benjaminiana de *Still Alive*, Darrah Lustig intenta “identificar las formas en que *Still Alive* se afirma como traducción, especialmente en lo que se refiere a los conceptos de *Überleben* y *Fortleben*”.¹³ Sostiene que la naturaleza interrelacionada de *Überleben* y *Fortleben* funciona de forma similar a la relación entre ambas memorias, donde “*weiter leben* sentó las bases narrativas de *Still Alive*”.¹⁴ La autora se basa en este vínculo entre supervivencia y traducción para leer los textos de Klüger. Sospecho que la incomodidad de Klüger a la hora de etiquetar la memoria en inglés como traducción está relacionada con la noción convencional de traducción que daría precedencia al original.

151 |

⁷ Caroline Schaumann, “Trauma and Testimony: Ruth Klüger’s”, *Weiter Leben*, Vol. 4, Berlin, 2008, p. 118.

⁸ Citado en Sarah Painitz, “Trauma, Memory and the Act of Writing in Ruth Klüger’s Autobiographical Project”, *Forum for Modern Language Studies*, vol. 55, núm. 4, 2019, p. 382.

⁹ Citado en Painitz, p. 383.

¹⁰ Ibid., p. 382.

¹¹ Aunque Klüger afirma que sus memorias en inglés no son “ni una traducción ni un libro nuevo”, utilizo el término traducción cultural simplemente para señalar el cambio lingüístico y destacar los añadidos que hablan de un contexto cultural diferente (SA 210).

¹² Por ejemplo, en el original alemán, Klüger enumera los nombres de los campos (Theresienstadt, Auschwitz-Birkenau y Christianstadt/Groß-Rosen) para ilustrar

las sucesivas etapas de la persecución. En cambio, la versión en inglés utiliza simplemente los términos “ghetto” (gueto), “death camp” (campo de exterminio) y “forced labor camp” (campo de trabajos forzados), respectivamente. Painitz atribuye esta decisión al hecho de que el público estadounidense probablemente estaría menos familiarizado con los nombres de los campos y que los términos descriptivos reflejarían con mayor precisión las fases de la persecución (284). En otras palabras, Klüger adapta el texto a los conocimientos culturales e históricos de un público alejado temporal, geográfica y culturalmente.

¹³ Darrah Lustig, “The Task of the Survivor in Ruth Klüger’s ‘weiter Leben’ (1992) and ‘Still Alive’ 2001”, *Studia Austriaca*, vol. 21, 2001, p. 29.

¹⁴ Ibid., p. 31.

Pero siguiendo a Lustig, este giro benjaminiano ayudaría a poner de relieve el desdoblamiento del tiempo porque permite que la memoria siga viva. Esta noción dinámica de la traducción, como acto de creación, se opondría a las tendencias osificadoras de la memorialización.

Lustig refuerza su afirmación con un análisis muy detallado de ambos títulos. Sostiene que existen tres posibilidades distintas de entender *weiter leben* dentro de la traducción. Dado que *weiter* (más) sólo puede leerse como adverbio, el eje del análisis descansa en la traducción de *leben*. De hecho, “dependiendo de si *leben* se entiende como verbo en infinitivo o como gerundio, el significado del título cambia”.¹⁵ En infinitivo, *leben* es vivir, “lo que daría lugar a una cruda traducción de *weiter leben* como ‘vivir más’, cuyo potencial como imperativo se ve debilitado por la falta de puntuación y de minúsculas”.¹⁶ Sin embargo, “también es posible que Klüger esté desafiando las convenciones gramaticales alemanas e invirtiendo el verbo separable común *weiterleben*, que se traduce como ‘seguir viviendo’”.¹⁷ Lustig afirma que esta última versión pondría de relieve la naturaleza misma de la vida desarticulada de Klüger. La consecuencia de este matiz lingüístico es que subraya un sentido del tiempo como continuo y procesual. La historia de Klüger no se limita a un momento determinado, sino que su supervivencia es una condición continua expresada por la función indeterminada de *leben*.¹⁸ En cambio, el título inglés no permite la misma flexibilidad lingüística. De hecho, en el prólogo a la versión inglesa, Lore Segal afirma que el título inglés “pierde quizás un pequeño matiz en el alemán *weiter leben*: ‘seguir viviendo’ sugiere que vivir es un poco laborioso”.¹⁹

Recepciones

La publicación de *weiter leben* tuvo una buena recepción en Alemania y fue reconocida con varios premios literarios de prestigio, como el Premio Heinrich Heine y el Premio Thomas Mann, contribuyendo así al desarrollo de un debate social sobre la cultura del recuerdo del Holocausto en Alemania.

¹⁵ Ibid., p. 32.

¹⁶ Ibid., p. 33.

¹⁷ Ibid., p. 33.

¹⁸ Ibid., p. 33.

¹⁹ Ruth Klüger, *Still Alive*, op. cit., p. 12.

En el capítulo “Speaking with Germans: Ruth Klüger and the ‘Restitution of Speech between German and Jews’”, Stephan Braese sostiene que “las múltiples estrategias de negación y desplazamiento entre los alemanes no eran lo único que se oponía a la posibilidad de entablar con ellos un diálogo sobre su pasado reciente” de hecho, “la propia lengua alemana representaba una barrera formidable” porque se había “convertido en un idioma de la destrucción *per se*”.²⁰ Inmediatamente después del Holocausto, los supervivientes de los campos se enfrentaron a la necesidad de dar testimonio. Muchos de estos textos testimoniales se escribieron y publicaron en las distintas lenguas de los países anteriormente ocupados. La literatura testimonial en alemán parecía superflua porque “no debería haber habido necesidad entre los alemanes de una literatura que expusiera los crímenes”, ya que la afirmación de que los alemanes no tenían conocimiento de lo que había ocurrido “parecía absurda”.²¹ Además, “el lenguaje del Tercer Reich [puede] sobrevivir en forma de ciertas expresiones características; se han alojado tan profundamente bajo la superficie que parecen estar convirtiéndose en un rasgo permanente de la lengua alemana”.²² La política lingüística nazi se extendería e influiría en la literatura alemana. Reflexionando sobre la literatura alemana de posguerra, George Steiner escribe: “Todo se olvida. Pero no una lengua. Cuando se le ha inyectado falsedad, sólo la verdad más drástica puede limpiarla. En cambio, la historia de posguerra de la lengua alemana ha sido una historia de disimulo y olvido deliberado. El recuerdo de los horrores del pasado se ha desarraigado en gran medida. Pero a un alto precio. Y la literatura alemana lo está pagando ahora mismo”.²³

Braese señala que cuando Klüger hizo su primer intento de hablar con los alemanes en el verano de 1945 (a la edad de catorce años) enviando dos poemas sobre Auschwitz a un periódico, la publicación, que no incluyó su nombre, la transformó de “una joven poeta que había estado en los campos” a “una niña ex-prisionera que había escrito unos versos desgarradores”.²⁴ La publicación, que incluía el dibujo de un niño aterrorizado y omitía estrofas enteras, “ilustra la ‘aversión interior a las verdades desagradables’ que muchos supervivientes encontraron de forma habitual... y la intención bienintencionada de apelar ‘... al sentimiento

153 |

²⁰ Stephan Braese y Timothy K. Boyd, “Speaking with Germans: Ruth Klüger and the ‘Restitution of Speech between Germans and Jews’”, *The Legacy of Ruth Klüger and the End of the Auschwitz Century*, edited by Vivian Liska, Berlin, De Gruyter, 2022, pp. 44.

²¹ Ibid., p. 43.

²² Citado en Braese, p. 45.

²³ Ibid., p. 45.

²⁴ Ruth Klüger, *Still Alive*, op. cit., p. 155.

y la emoción”.²⁵ En otras palabras, independientemente de la intención bienintencionada, la publicación encasilló a Klüger en una representación árida y reductora de una superviviente del Holocausto.

Sin embargo, el contexto en el que se publicó *weiter leben* en 1992 era muy diferente del de 1945, ya que los gestos públicos de recuerdo significaban que había un público más receptivo. Aunque deficientes, varios eventos históricos importantes condujeron a un reconocimiento nacional e internacional del Holocausto. El principal de ellos fue el juicio público a Eichmann, que, según Micheal Rothberg, “introdujo por primera vez en la esfera pública el genocidio nazi de los judíos europeos como un hecho diferenciado a escala internacional”.²⁶ Muchos historiadores están de acuerdo en que este juicio fijó firmemente el término “Holocausto” en la conciencia pública. Además, a diferencia de los juicios de Nuremberg, que se habían basado en gran medida en documentos escritos, el juicio contra Eichmann sentó a los supervivientes en el estrado. Esto “ayudó a crear una nueva identidad pública: el superviviente del Holocausto”²⁷. Poco después, en 1963-64, se llevaron a cabo en Alemania los juicios de Frankfurt Auschwitz. Organizados en la República Federal de Alemania, estos juicios públicos ayudaron a arrojar luz sobre muchos detalles del Holocausto. Además, el *Historikerstreit* de la década de los ochentas desarrollaría una acalorada disputa sobre la incorporación de la Alemania nazi a la historiografía alemana y a la percepción que los alemanes tienen de sí mismos. Estos momentos clave de ajuste de cuentas a niveles público, judicial e intelectual no sólo llevaron el Holocausto a la conciencia pública, sino que también “aumentaron considerablemente la sensibilidad de los alemanes en relación con el pasado nazi y sus conexiones con él”.²⁸ Por lo tanto, cuando Klüger comenzó a escribir sus memorias en 1989, se dirigía a un público alemán diferente. Por supuesto, esto no quiere decir que Alemania se hubiera enfrentado con éxito a su pasado, pues se trata de una tarea casi imposible.

En 1966, en el Congreso Judío Mundial de Bruselas, Gershom Scholem cerró su presentación diciendo que “sólo en el recuerdo de un pasado que nunca será del todo comprendido... puede germinar una nueva

²⁵ Stephan Braese y Timothy K. Boyd, “Speaking with Germans: Ruth Klüger and the ‘Restitution of Speech between Germans and Jews’”, *The Legacy of Ruth Klüger and the End of the Auschwitz Century*, op. cit., p. 46.

²⁶ Citado en Braese. Ibid., 47.

²⁷ Citado en Braese. Ibid., 47.

²⁸ Ibid., p. 47.

esperanza de restitución de la palabra entre alemanes y judíos”.²⁹ La escritura de Klüger participa en este “recuerdo del pasado que nunca se comprenderá del todo” y se convierte en una apertura al diálogo y en un proceso continuo que permite reacciones, provocaciones e incluso intercambios polémicos. De hecho, la propia Klüger afirma haber escrito el libro para un público alemán, y en particular para el alemán “que no escuchaba... el alemán que siempre era amable, el intelectual con escepticismo y sensibilidad”.³⁰ Sin embargo, el libro de Klüger no puede ni debe calificarse como reconciliador. Al contrario, habla directamente de los fracasos históricos del diálogo: provoca.

En contraste, la recepción estadounidense de *Still Alive* fue tibia. Linda Schulte-Sasse atribuye esto al hecho de que el rechazo de Klüger a sentimentalizar el Holocausto “escenifica un asalto al paradigma del Holocausto como gran drama” enigmático de la *americanización del Holocausto*.³¹ Este ataque es quizás más visible en los casos en los que Klüger “destruye las expectativas de un comportamiento reverencial” y en su lugar pide a su público que se deje provocar.³²

“Aber laßt euch doch mindestens reizen, verschanzt euch nicht, sagt nicht von vornherein, das gehe euch nichts an oder es gehen euch nur innerhalb eines festgelegten, von euch im voraus mit Zirkel und Lineal säuberlich abgegrenzten Rahmens an, ihr hättet ja schon die Photographien mit den Leichenhaufen ausgestanden und euer Pensum an Mitschuld und Mitleid absolviert. Werdet streitsüchtig, sucht die Auseinandersetzung (WL 142).

(“Pero al menos déjense provocar, no se atrincheren, no digan desde el principio que esto no es asunto suyo o que sólo les concierne dentro de un marco fijo que han delineado prolijamente de antemano con compás y regla, que ya han terminado las fotografías con las pilas de cadáveres y completado su carga de trabajo de complicidad y lástima. Vuélvanse pendencieros, busquen la confrontación”).

²⁹ Citado en Braese. Ibid., 49.

³⁰ Citado en Braese. Ibid., 48.

³¹ Linda Schulte-Sasse, “‘Living on’ in the American Press: Ruth Kluger’s ‘Still Alive’ and Its Challenge to a Cherished Holocaust Paradigm”, *German Studies Review*, vol. 27, núm. 3, 2004, pp. 470.

³² Nina Fischer, “Re-Inscribing Holocaust Memory: Ruth Klüger’s *Still Alive* as Jewish-American Autobiography”, *Holocaust Studies*, vol. 18, núm. 1, AÑO, p. 47.

La americanización del Holocausto significó que el Holocausto tuvo que ser presentado en términos americanos que “promueven una tendencia a individualizar, heroizar, moralizar, idealizar y universalizar”.³³ La narrativa de Klüger se opone activamente a estas tendencias porque “el sentimentalismo implica apartarse de un objeto ostensible y volverse hacia el observador subjetivo, es decir, hacia uno mismo. Significa mirarse en un espejo en lugar de en la realidad”.³⁴

En la introducción de *The Legacy of Ruth Klüger and the End of the Auschwitz Century* (El legado de Ruth Klüger y el fin del siglo de Auschwitz), Mark Gelber señala que a principios de los años noventa se inició una nueva era de literatura relacionada con el Holocausto centrada en relatos autobiográficos escritos por niños que habían sobrevivido a los campos o se habían escondido. En Alemania, Klüger se dirigía a las nuevas generaciones que se enfrentaban a lo que Hannah Arendt denominó “culpa colectiva flotante”. Aunque el Holocausto se había introducido progresivamente en el discurso público de Alemania (occidental), la culpa ya no podía atribuirse a individuos concretos, lo que podía “estallar de forma productiva” o “dar lugar a demandas de exoneración de la culpa”.³⁵ En los Estados Unidos, Klüger se enfrentaba a un público cuya imagen del Holocausto se basaba en gran medida en la cera sentimental de la miniserie “Holocaust” y de películas como *Schindler’s List* (o lo que Klüger denomina KZ-Kitsch). Ambas versiones de su texto están muy en sintonía con el marco nacional de la memoria cultural y los relatos del Holocausto.

Por ejemplo, en ambas versiones, Klüger recuerda un intercambio bastante animado con unos “jóvenes en Alemania” que le preguntaron si pensaba que “los judíos se han convertido en nazis en su trato con los árabes, y si los estadounidenses no han actuado siempre como nazis en su trato con los indígenas”.³⁶ Ella responde, “quizá más acaloradamente de lo necesario”, y argumenta que “Auschwitz no era una institución educativa... allí no se aprendía nada, y menos aún humanidad y tolerancia”.³⁷ Su respuesta es recibida con silencio: “Los jóvenes intelectuales alemanes

³³ Citado en Fischer. *Ibid.*, p. 36.

³⁴ Ruth Klüger, *Still Alive*, op. cit., p. 66.

³⁵ Dan Diner, “Negative Symbiosis: Germans and Jews after Auschwitz”, *The Holocaust: Theoretical Readings*,

ed. Michael Rothberg y Neil Levi, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2019, p. 426.

³⁶ Ruth Klüger, *Still Alive*, op. cit., p. 65.

³⁷ *Ibid.*, p. 65.

inclinan la cabeza sobre el plato de sopa y comen lo que tienen delante”.³⁸ Este intercambio tiene varias capas que desencadenan varias reflexiones para Klüger. Ella señala el muro que separa a las generaciones, resiente que su respuesta haya restringido el debate y da a entender muchas cosas sobre los usos y los límites de la comparación y la facilidad con la que se pueden consumir las imágenes del Holocausto. Su conciencia de sí misma cuando escribe: “ahora los he silenciado, y no era mi intención”, muestra un compromiso con el diálogo incluso cuando es difícil. Sin embargo, le molesta que “nadie esté de acuerdo, y nadie me contradiga” y en su lugar “agachen la cabeza”.³⁹ Luego se pregunta: “¿No insisto a menudo en que aprendí algo en los campamentos sobre lo que nos ocurre en situaciones extremas, que me vino bien saber más tarde y que me sirvió precisamente porque no rechazo todas las comparaciones? ¿Y no me molestan los que me niegan este conocimiento y los que suponen, sin más averiguaciones, que todos perdimos la cabeza y la moral allí?”⁴⁰ Al plantear estas preguntas, Klüger da a entender que hay una delicada línea que separa la generalización, la universalización y la moralización de las lecciones que pueden extraerse de la experiencia de los campos y las ideas que esas experiencias podrían generar. Sin embargo, lo más sorprendente es su comentario sobre el consumo de sopa: es casi como si estuviera sugiriendo que los jóvenes agachan la cabeza y consumen la memoria del Holocausto como un acto pasivo y no reflexivo. Además, al proponer una orientación espacial, “comer lo que tienen delante”, habla de un rechazo a mirar atrás y a comprometerse activamente con la memoria del Holocausto. En otras palabras, están atrapados en una posición orientada hacia adelante, con todo lo problemático que esta metáfora supone en términos de historia, memoria y memorialización.

157 |

Las memorias

Para comprender el contexto de sus memorias, es necesario esbozar brevemente los movimientos clave de la narración de Klüger. Nacida en 1931, Klüger describe una infancia normal, poco ortodoxa, de judía

³⁷ Ibid., p. 65.

³⁸ “Ich habe ein, bemerke, vielleicht härter als nötig, was erwarde man denn, Auschwitz sei keine Lehranstalt für irgend etwas gewesen und schon gar nicht für Humanität und Toleranz. Von den KZs kam nichts Gutes, und ausgerechnet sittliche Läuterung erwarde er? Sie seien die allernützlichsten, unnützlichsten Einrichtungen gewesen, das möge man festhalten, auch wenn man

sonst nichts über sie wisse. Man gibt mir weder recht, noch widerspricht man mir. Deutschlands hoffnungsvoller intellektueller Nachwuchs senkt die Köpfe und löffelt verlegen Suppe. Jetzt hab ich euch mundtot gemacht, das war nicht die Absicht. Eine Wand ist immer zwischen den Generationen, hier aber Stacheldraht, alter, rostiger Stacheldraht” (WL 72).

³⁹ Ibid., p. 65.

vienesa de clase media. A los siete años fue testigo de la anexión alemana de Austria y de la rápida imposición de las Leyes de Nuremberg. Durante los cuatro años siguientes, Viena se convertiría en un entorno cada vez más hostil. Klüger describe cómo fue expulsada de las escuelas públicas, cómo sólo se le permitía jugar en los cementerios judíos y cómo, en general, se la excluía de la vida pública. Escribe que Viena era “una ciudad sin salida, una ciudad que te desterraba y luego no te permitía salir”.⁴¹

Klüger siente un profundo resentimiento hacia los adultos de su infancia que fueron demasiado miopes para marcharse a tiempo,⁴² y no puede entender el hecho de que, aunque su padre huyó, fueron ella y su madre las que sobrevivieron⁴³. Su padre fue detenido por practicar un aborto ilegal a una paciente gentil. Le *permitieron* marcharse. Sin embargo, su *emigración* sólo fue posible porque la madre de Klüger prometió pagar la *Reichsfluchtsteuer*. En otras palabras, “el Reich quería ser compensado cuando sus ciudadanos no deseados se marchaban realmente. O eras propiedad del Estado o eras ‘apátrida’, lo que a su vez significaba que, aunque indudablemente habías nacido en el mundo, no se te permitía vivir en ningún sitio”.⁴⁴ Desgraciadamente, no había forma de pagar el impuesto porque para entonces “los bienes inmuebles judíos habían sido confiscados y sus propietarios no podían acceder a las cuentas bancarias judías”.⁴⁵ El padre de Klüger acabó en Francia, donde fue detenido y enviado a un campo de concentración. A la propia Klüger le ofrecieron uno de los últimos puestos en un *Kindertransport* con destino al Reino Unido. Su madre rechazó la oferta, alegando que los niños debían estar con sus madres.

En septiembre de 1942, Klüger y su madre fueron deportadas a Theresienstadt, cuarenta millas al norte de Praga. Theresienstadt sirvió principalmente como campo de tránsito para los judíos checos. También era un campo de trabajo-gueto que encarcelaba a judíos alemanes, austriacos y checos. Al principio, Klüger fue separada de su madre y recluida en los barracones para niños. En esa época empezó a escribir poesía como acto de testimonio. Klüger tiene una relación un tanto ambivalente con su estancia en Theresienstadt, un hecho que estaba segura

⁴¹ Ibid., p. 26.

⁴² Ibid., p. 48.

⁴³ Ibid., p. 35.

⁴⁴ Ibid., p. 35.

⁴⁵ Ibid., p. 35.

de que perturbaría a su público. De hecho, escribe que la mayoría de los alemanes (y también de los estadounidenses) “no quieren oír que para mí la vida era mejor en Theresienstadt de lo que había sido durante los últimos meses en Viena, porque digerir esta información subjetiva significaría que tendrían que reorganizar muchos muebles de su museo interior del Holocausto”.⁴⁶ Sin duda, describe las deplorables condiciones a las que se enfrentaron ella y los demás prisioneros, desde el hacinamiento en los barracones hasta el hambre prolongada. Sin embargo, durante este tiempo aprendió a formar parte de un grupo en lugar de ser una extraña y “desarrolló un don para la amistad”.⁴⁷

En mayo de 1944, a la edad de doce años, Klüger y su madre fueron transportadas a Auschwitz-Birkenau. El transporte era intolerable: “las puertas estaban selladas, y el aire entraba por un pequeño rectángulo en la parte trasera del vagón, pero ese era el lugar para el equipaje... simplemente éramos demasiados”.⁴⁸ Es en sus descripciones de los transportes donde Klüger empieza a plantear por primera vez la utilidad de la comparación.⁴⁹ Poco después de su llegada, se anunció una selección para el traslado. Siguiendo el consejo de una desconocida, Klüger mintió sobre su edad y dijo que tenía quince años. Esto la salvó de ser enviada a las cámaras de gas. Reunida con su madre, fueron enviadas a Christianstadt, un campo de trabajos forzados.

En enero de 1945, ante el avance del ejército soviético, el campo fue evacuado. Klüger y su madre lograron escapar de la marcha de la muerte. Haciéndose pasar por refugiadas alemanas y con documentos falsificados, lograron llegar a Baviera. Pasaron dos años en la Alemania de posguerra, durante los cuales su madre trabajó como intérprete. Klüger estudió Filosofía e Historia en Regensburg. Finalmente, emigraron a Nueva York. Klüger se licenció en Filología Inglesa en el Hunter College y se doctoró en Literatura Alemana en la Universidad de California, Berkeley.

⁴⁶ Ibid., p. 73.

⁴⁷ Ibid., p. 76.

⁴⁸ Ibid., p. 91.

⁴⁹ En otras secciones de la versión inglesa, Klüger establece analogías entre sus experiencias como judía en la Viena ocupada y las de los negros estadounidenses durante (y después de) la segregación. Académicos como Schaumann han criticado el uso que Klüger hace de la comparación, afirmando que es un “aspecto

provocador y perturbador de su obra” (Schaumann 37). Klüger matiza su uso de las comparaciones diciendo que son “puentes de una vida única a otra” (SA 64). Una lectura contemporánea de las analogías de Klüger podría ser más indulgente a la luz del trabajo de Micheal Rothberg en su libro *Multidirectional Memory Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*.

A finales de los ochenta, Klüger fue directora del programa de estudios en el extranjero de la Universidad de California, Irvine, en Göttingen. Tras un traumático accidente con un ciclista, empezó a escribir *weiter leben*, y sólo publicó la traducción al inglés tras la muerte de su madre.

La subjetividad y el reordenamiento de los muebles

Es en un hospital alemán, mientras se recupera de un accidente con un ciclista, donde Klüger empieza a concebir sus memorias. Cuando se dirigía a reunirse con un estudiante, un ciclista chocó con Klüger, causándole una hemorragia cerebral y parálisis. Los meses que pasó en el hospital recuperándose alteraron su rutina diaria y la obligaron a enfrentarse a su pasado y a rememorar recuerdos olvidados. Durante este periodo de recuperación, su experiencia del tiempo deja de ser lineal: “und hingenim Raum der sich wiederholenden Krankenhaustage. Die Zeit war zersplittert, ich erlebte sienicht als Kontinuum, sondern als Glasscherben, die die Hand verletzen, wenn man versucht, sie zusammenzufügen” (“y colgado en el espacio de repetitivos días de hospital). El tiempo estaba fragmentado, no lo vivía como un continuum, sino como fragmentos de cristal que te hacen daño en la mano cuando intentas juntarlos”, WL 277). En otras palabras, ya no puede confiar en formas lineales de pensamiento a medida que el pasado se convierte en presente.

Este episodio, descrito en el Epílogo del texto, se ha interpretado a través del lente de la teoría del trauma: la colisión con el ciclista es un trauma que permite a Klüger acceder al pasado y al trauma reprimido de su vida durante el Holocausto. Existe un amplio apoyo textual que corrobora esta lectura. La descripción del accidente es confusa y se presenta como una lucha. Klüger no tiene tiempo de reaccionar y ve cómo la bicicleta viene directamente hacia ella. El ciclista no intenta desviarse, y la colisión de metal y luz produce de repente una imagen de faros sobre alambre de espino. Ella dice: “ich will mich wehren, ihn zurückschieben, beide Arme ausgestreckt, der Anprall, Deutschland, ein Augenblick wie ein Handgemenge, den Kampf verlier ich, Metall, nochmals Deutschland, was mach ich denn hier, wozu bin ich zurückgekommen, war ich je fort?” (“Quiero luchar, empujarle, los dos brazos extendidos, el impacto, Alemania, un momento como un puñetazo, pierdo la lucha, metal, Alemania otra vez ¿qué hago aquí, para qué he vuelto, me he ido alguna vez?”, WL 277). Con esta lectura, el accidente se convierte en el desencadenante y Klüger en testigo de sus recuerdos reprimidos.

Sin embargo, esta interpretación descentraliza la subjetividad de Klüger y la convierte en objeto de sus recuerdos: ahora son algo que le ocurre a ella. Yo propongo, en cambio, que la colisión sirve para desalojar la memoria. El tiempo que pasa incapacitada, aunque doloroso, crea el espacio para que ella tome agencia sobre sus recuerdos y construya su relato. Los recuerdos son los fragmentos de cristal que va uniendo para formar las memorias.

Una de las diferencias más comentadas entre la edición alemana y la inglesa de las memorias se refiere al destino del padre de Klüger. En la versión alemana, Klüger supone que su padre murió en las cámaras de gas de Auschwitz. Klüger recuerda que su padre afirmaba que no tenía codos y que, por tanto, no podía defenderse, ni empujar, ni hacerse valer (WL 34). Esta afirmación contrasta con el conocimiento de cómo moría la gente en las cámaras de gas: los fuertes pisaban a los débiles. Los cadáveres de los hombres estaban siempre arriba y los de los niños abajo. En una reflexión un tanto macabra, se pregunta: “¿Pisaba mi padre a los niños, a los niños como yo, cuando se quedaba sin aliento? Pero no tenía codos...” (WL 34).⁵⁰

En la versión inglesa, se entera de que su padre no murió en Auschwitz. Antes de salir en inglés, las memorias se tradujeron al francés y acabaron en manos de una francesa que casualmente tenía la lista de nombres del transporte de su padre fuera de Drancy. Su padre, junto con otros novecientos hombres, fue enviado a Lituania y Estonia. Aunque hay constancia de estos transportes (setenta y nueve en total), el destino exacto de la muerte de su padre sigue siendo un misterio. Klüger cree que debería sentirse aliviada de que “no muriera en esa pesadilla definitiva, en una cámara de gas abarrotada, sino que fuera una pesadilla diferente y quizá algo menor”.⁵¹ Pero este conocimiento es perturbador, perturba su memoria. Escribe: “Ahora tengo que reorganizar mis muebles mentales, y me siento como si corriera por mi casa en la oscuridad, chocando con las cosas. ¿Cómo murió entonces? Sé tan poco sobre quién era, y ahora

161 |

⁵⁰ “ist mein Vater auf Kinder getreten, auf Kinder wie mich, als ihm der Atem ausging? Aber er hatte doch keine Ellbogen...”

⁵¹ “didn’t die that ultimate nightmare of a death, in a crowded gas chamber, that it was a different, and perhaps slightly lesser nightmare”. Véase, Ruth Klüger, *Still Alive*, op. cit., p. 40.

⁵² “Now my mental furniture has to be rearranged, and it feels as if I am running through my house in the dark, bumping into things. How did he die then? I know so little about who he was, and now I don’t even know this final, inalterable fact”. Véase, Ruth Klüger, *Still Alive*, op. cit., p. 40.

ni siquiera conozco este hecho final e inalterable”.⁵² Hay una brecha entre el conocimiento de que está muerto y el conocimiento de cómo murió. ¿Por qué Klüger articula este sentimiento inquietante a través de la imagen de la subjetividad imaginada como espacio doméstico?

Separada por el tiempo, el espacio y el tema, Anne Carson recuerda un inquietante sueño sobre su salón que tuvo en su infancia:

“Lo conocía bien, nada estaba fuera de lugar. Y, sin embargo, era completamente diferente. Por dentro, su aspecto habitual de sala de estar había cambiado como si se hubiera vuelto loco. Más tarde, cuando estaba aprendiendo a contar con mi padre, que padecía demencia y acabó muriendo, este sueño volvió a mí, creo que porque parecía evocar la situación de mirar a una cara conocida, cuyo aspecto es exactamente como debería ser en cada rasgo y detalle, excepto que también es, de algún modo, profunda y brillantemente extraño. El sueño de la sala de estar verde fue mi primera experiencia de tal extrañeza, y hoy la encuentro tan extraña como cuando tenía tres años. Pero entonces no existía para mí el concepto de locura o demencia. Así que, por lo que recuerdo, me expliqué el sueño diciendo que había pillado el salón durmiendo. Había entrado en él desde el lado del sueño”.⁵³

Aunque hay un claro puente entre estas dos reflexiones –tratan de la imagen del padre– el texto de Carson proporciona un lenguaje adicional para abordar las reflexiones de Klüger. En particular, el texto de Carson capta la disonancia de reconocer algo como real pero que aparece como extraño. En su caso, Carson identifica el rostro de su padre, pero ya no lo ve. Del mismo modo, Klüger ha aceptado el hecho inalterable de que su padre ha muerto, pero la confrontación con esta información adicional crea una disonancia entre el acontecimiento de su muerte y los vacíos de conocimiento. Ella sabe que ha muerto y dónde no ha muerto (Auschwitz), pero no sabe *cómo*. Ambas experimentan una confrontación desorientadora, extraña y alienante con la realidad. Además, ambas utilizan un lenguaje poético similar para abordar esta desorientación. Mientras que Carson experimenta este extrañamiento como una facultad del inconsciente, al atrapar la sala de estar mientras está durmiendo,

⁵³ Anne Carson, *Decreation: Poetry, Essays*, New York, Random House, 2005, p. 20.

Klüger aborda este extrañamiento de forma diferente al adoptar un enfoque activo y consciente para reorganizar los muebles. En otras palabras, Klüger produce un paisaje de la memoria en el que se inscribe a sí misma en la construcción en capas del recuerdo voluntario y la confrontación con la historia.

Rechazar la narrativa de supervivientes como narrativa heroica

Las memorias de Klüger se han caracterizado como una *Bildungsroman* invertida porque redefine el mito convencional del heroico superviviente del Holocausto. En otras palabras, su narrativa se opone a la tendencia histórica de “condenar al sujeto a un telos específico y cosificador” cuando se superpone “con una noción contemporánea de progreso”.⁵⁴ Las memorias de Klüger evitan una posición narrativa que ya sugiere un telos progresivo basado únicamente en el hecho de la supervivencia. Aunque sus memorias no superan necesariamente la cronología del tiempo, la supervivencia no se convierte en el fin de la historia, sino más bien en un alto en el camino.

Sus memorias se oponen directamente a los modos de lectura experienciales, que han dominado la recepción del Holocausto en los Estados Unidos. Los modos experienciales de lectura son atractivos “porque prometen una experiencia afectiva personalizada”.⁵⁵ La invocación del lector transforma las memorias en una memoria protésica y, al participar en este modo, el lector tiene una experiencia real a través de la cual llega a saber algo sobre un objeto. En términos más sencillos: *modo experiencial = experiencia auténtica = conocimiento*. Aunque los modos experienciales son atractivos por su capacidad para atraer a los lectores a través de la identificación, en el extremo conducen a la empatía apropiativa. “El loable objetivo de este tipo de enfoque es generar una multiplicidad de perspectivas sobre un acontecimiento histórico ampliando las fuentes de las que extraer análisis, alejándose de una miope historia del vencedor y haciendo visible la experiencia del otro”.⁵⁶ Pero también es susceptible a los límites del sentimentalismo, algo que la propia Klüger señala: “un visitante que se sienta conmovido... se sentirá orgulloso de estas

⁵⁴ Ann N. Rider, “Ruth Klüger’s Narrative Challenge to Cultural Cognitive Models of the Holocaust”, *German Studies Review*, vol. 44, núm. 1, 2021, p. 48.

⁵⁵ Ibid., p. 50.

⁵⁶ Ibid., p. 53.

sacudidas de humanidad... el visitante controla sus reacciones, examina sus emociones, admira su propia sensibilidad o, en otras palabras, se vuelve sentimental”.⁵⁷

Ann Rider argumenta que esta configuración (y confluencia) de experiencia y conocimiento tiene una consecuencia adicional. Escribe que “los primeros planes de estudios sobre el Holocausto desarrollaron intencionadamente marcos morales dentro de una base histórica, e incluso proporcionaron a los alumnos las etapas de desarrollo moral de Kohlberg como medio para evaluar el comportamiento histórico y contemporáneo de los individuos. El Holocausto se convirtió en una lámina a través de la cual estudiar y evaluar el comportamiento humano en general”.⁵⁸ De modo que la ecuación se convierte en: *modo experiencial* = *experiencia auténtica* = *conocimiento* = *juicio moral*.

Incluso podemos ver un ejemplo en la versión inglesa de Klüger. Escribe: “A finales de los sesenta, cuando daba clases en Cleveland, un joven politólogo judío, prometido a una alemana, me dijo a la cara, sin inmutarse: ‘Sé lo que habéis tenido que hacer los supervivientes para seguir vivos’. Yo no sabía lo que habíamos tenido que hacer, pero sabía lo que él quería decir. Quería decir: ‘Habéis pasado por encima de cadáveres’”.⁵⁹ El joven científico político judío no sólo reclama un conocimiento que no puede haber experimentado, sino que iba un paso más allá al emitir un juicio moral. Los modos experienciales de lectura conducen menos a una historia del Holocausto que a una memorialización de la supervivencia. El predominio de narraciones que ponen en primer plano historias de tenacidad individual satisface la necesidad de un cierre narrativo en el que la historia simplemente termina cuando el personaje moralmente bueno es liberado. Sin embargo, la voz narrativa de Klüger es sobria y contrarresta esta versión del superviviente. Su experiencia le ha dejado cicatrices emocionales que provocan un comportamiento desagradable. Sus recuerdos de las víctimas, en particular los de su madre, son críticos, cuando no despectivos.

En otras palabras, el progresismo individual subsume la ya fragmentada y turbia estructura de la memoria y privilegia una narrativa coherente,

⁵⁷ Ruth Klüger, *Still Alive*, op. cit., p. 66.

⁵⁸ Ann N. Rider, op. cit., p. 54.

⁵⁹ Ruth Klüger, *Still Alive*, op. cit., p. 66.

construida y comisariada. Klüger no está escribiendo una historia de supervivencia o una historia sobre el Holocausto; está poniendo por escrito la huella acumulada que tal experiencia única tuvo en su vida, resistiéndose así a las construcciones universalistas. Al interpretar paisajes de la memoria, Klüger empieza a contrarrestar el ciclo de memorialización que favorece una historia cronológica con un final y una moraleja. El pasado y el presente aparecen lado a lado en la escritura, trastornando la narrativa lineal y progresiva. Sus recuerdos del pasado se enmarcan a menudo en su perspectiva infantil, pero se yuxtaponen a su perspectiva adulta cuando evalúa el pasado. De hecho, “válida ambas perspectivas y entabla un diálogo a varias bandas con su público” y consigo misma.⁶⁰ O, como escribe Painitz: “La perspectiva de Klüger puede describirse mejor en términos de ángulos de cámara cambiantes. En sus vistas panorámicas, los diferentes estados de ánimo fluctúan, creando imágenes mentales de colores e iluminación cambiantes, mientras que los crudos primeros planos enfocan los sentimientos y las ideas. La información subjetiva y la objetiva se funden, aparentemente sin transición”.⁶¹ Las memorias de Klüger interrumpen la narrativa teleológica implícita de la supervivencia. La consecuencia es que rompe la equivalencia entre experiencia, conocimiento y juicio moral. No hay moraleja en la historia, sólo seguir viviendo.

Estructuralmente, la Memoria está dividida en partes que se corresponden con su ubicación geográfica. Aunque las divisiones dentro de la narración corresponden a un movimiento cronológico, parecen más cercanas a una estructura episódica que va en contra de la necesidad de un movimiento lineal progresivo a través del tiempo. Este paisaje de la memoria impide que el lector se conforme con una falacia de causalidad lógica. El desarrollo de la narración no propone una historia lineal, sino que irrumpe a través de encuentros en el tiempo y el espacio.

⁶⁰ Lisa A. Costello, “Performative Auto/Biography in Ruth Klüger’s *Still Alive: A Holocaust Girlhood Remembered*”, *Auto/Biography Studies*, vol. 26, núm. 2, 2011, pp. 245. Por ejemplo, Klüger evoca recuerdos poco halagüeños de sus tíos, pero subraya su memoria infantil con una reflexión adulta: “Me quejé a mi madre de esta tía... ‘Es una madre de niños’, dijo mi madre. ‘No está acostumbrada a las chicas’. Y así, congelada en la muerte, esta mujer encarna la brecha genera-

cional más espantosa, porque no me atrevo a pensar en ella y en su marido... con conmiseración... Me doy cuenta de que su asesinato no debería estar enmarcado por las mezquinas quejas de mi ira infantil”. Véase, Ruth Klüger, *Still Alive*, op. cit., p. 21.

⁶¹ Sarah Painitz, “Trauma, Memory and the Act of Writing in Ruth Klüger’s Autobiographical Project”, op. cit., p. 216.

Tal vez podamos considerar las memorias de Klüger como un mosaico: rompe la historia en pequeños fragmentos para recomponerla con grietas y pausas, ofreciendo un recuerdo incompleto, fracturado e imperfecto. Su estilo se opone a una narrativa totalizadora que pueda extraer conclusiones morales. Lo que está en juego es la diferencia entre memoria y memorialización. La memoria se convierte en el modo dinámico y cambiante de la experiencia que contrarresta la memorialización, que exige una narración perfectamente empaquetada con un desenlace coherente, aceptable.

Los paisajes de la memoria y el acto de escribir

En 2013, Klüger pronunció el discurso del banquete de la GSA titulado “El futuro de la literatura sobre el Holocausto”. En él señala que existe cierto nivel de ansiedad cuando la gente se pregunta “qué quedará cuando hayan muerto los últimos testigos vivos de la Shoah”.⁶² Su respuesta, tan perspicaz como sus memorias, es relajarse. “Los testigos vivos de todos los acontecimientos de la historia han muerto y su memoria ha perdurado gracias a la escritura y a otros dispositivos de registro”.⁶³ Para Klüger, lo que permanece es la palabra escrita, “ya sea historia o historias inventadas, interpretadas y absorbidas por lectores y oyentes. Dicho de otro modo: lo que perdura es la Escritura, si se quiere, no la Sagrada Escritura, sino un texto grabado, en piedra, en papel, en un dispositivo digital, filtrado por la mente humana”⁶⁴. En otras palabras, no se necesitan testigos para preservar la memoria. Sus memorias son un testimonio de este acto de escribir. Al crear paisajes de la memoria, Klüger pone en relación el pasado con el presente y sienta las bases para establecer puentes para las nuevas generaciones enfrentadas a nuevos retos.

Klüger desconfía de la cultura de la memoria y, en particular, de la conservación de los antiguos campos de concentración. Estos paisajes no pueden captar un significado eterno y fijo, sino que su obra aboga por prácticas dinámicas e interactivas de la memoria, y sus escritos representan un ejemplo de este tipo de trabajo de la memoria. Sus paisajes

⁶² Ruth Klüger, “The Future of Holocaust Literature: German Studies Association 2013 Banquet Speech”, *German Studies Review*, vol. 37, no. 2, 2014, p. 391.

⁶³ *Ibid.*, p. 391.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 391.

de la memoria son tenaces: inquietan, provocan y desafían las imágenes reificadas y osificadas del Holocausto. Su trabajo pone en primer plano la impugnación de las temporalidades de la memoria frente a la rigidez y la imposición de la memorialización. En sus paisajes de la memoria, el pasado y el presente se superponen y se abren a la posibilidad de otra relación con el porvenir:

“Tomé una instantánea de las dos (nieta y madre) frotándose alegremente las narices, una sonrisa de total afinidad en los rostros de ambas, la niña que será una mujer del siglo XXI y la mujer que fue una niña a principios del siglo XX, compartiendo algunos genes, compartiendo afecto. Por un lado, la niña cuya mente no había alcanzado la madurez; por otro, la anciana adulta que una vez había perdido a un hijo adolescente a manos de asesinos anónimos y cuya mente había ido más allá de la madurez. Más de noventa años les separaban, pero siempre que estaban juntos, charlando y tocándose, se encontraban en un presente que milagrosamente se había detenido para ellas, el tiempo congelado en el espacio y el espacio hecho humano. Tal vez redimidos”.⁶⁵

⁶⁵ Ruth Klüger, *Still Alive*, op. cit., p. 14.

Las formas de la nostalgia: crítica del presente en Pier Paolo Pasolini y Giorgio Agamben

Vinícius Nicastro Honesko*

*Universidade
Federal do
Paraná - Brasil

En noviembre de 2010, en el aniversario de los 35 años de la muerte de Pasolini, los curadores del *Archivio Pasolini*, de la *Cineteca comunale di Bologna*, organizaron un evento intitulado “Pasolini y el escándalo del cuerpo”. 2010 fue un año de agitaciones, sobre todo en lo que concierne a la polémica suscitada por el supuesto reaparecimiento —en las manos de Marcello dell’Utri, ex brazo derecho de Berlusconi— de un capítulo perdido del romance inacabado *Petrolio* (justamente aquel en el cual Pasolini habría expuesto de manera más clara aquellos involucrados en los escándalos y atentados terroristas de aquellos años) y por la reapertura del *caso Pasolini* por iniciativa del ministro de justicia Angelino Alfano.¹

¹ En el año 2010, el senador Marcello Dell’Utri —figura conocida en el panorama político italiano que ayudó a Berlusconi a fundar *Forza Italia* y que ya había sido condenado judicialmente por su relación con la mafia— da una declaración en la que afirma haber leído el supuesto texto faltante del capítulo de *Petróleo* titulado *Relámpagos en la ENI* (en las ediciones del libro solo aparece el título pero sin texto). La declaración, de marzo de 2010, plantea varias controversias. En los mismos días, Walter Veltroni, exalcalde de Roma, publicó

una carta abierta al ministro de justicia, Angelino Alfano, solicitando la reapertura de las investigaciones sobre la muerte de Pasolini, afirmando que hoy los nuevos medios científicos de producción de pruebas podrían ayudar a revelar la verdad sobre el caso Pasolini (Cf. a carta de Veltroni: http://www.corriere.it/cultura/10_marzo_22/il-sangue-i-vestiti-il-plantare-riapriamo-il-caso-pasolini-walter-veltroni_3aeab4a8-3585-11df-bb49-00144f02aabe.shtml). También en marzo de 2010, el ministro de Justicia, Angelino Alfano,

La programación del evento tuvo como centro, más allá de la exhibición de fotografías inéditas y de otros materiales *de y sobre* Pasolini, la exhibición de la trilogía de la vida en su secuencia cronológica de producción: *Il Decameron* (1971), *Los contos de Canterbury* (1972) e *Arabian Nights* (1974). Para la presentación de cada película fueron invitadas personalidades, amigos y estudiosos de la obra de Pasolini. Entre ellos la figura más interesante, al menos para mi, era la de Ninetto Davoli, responsable de la presentación tanto de *Il Decameron* como de *Los contos de Canterbury*.

Un poco antes del inicio de la sesión de *Il Decameron*, Ninetto fue invitado por uno de los organizadores, Roberto Chiesi, para hacer la introducción de la película. Aquel señor bajito, con los pelos rizados y blancos, se levanta y con un fuerte acento de quién ha crecido en la periferia romana (Ninetto es calabrés, pero vivió la infancia en el famoso *Borghetto Prenestino*), dice: “bien, es una bella película; si, si, una bella película”. Y continúa gesticulando como quién ya no tendría nada más que decir, continua:

Entonces, qué tendría que hablar? Ah, si, tal vez esta sea una historia interesante. Cuando Pier Paolo estaba en los preparativos de la película, un día me llamó diciendo que yo le ayudara con el *casting*. Desde entonces, salíamos casi todos los días por la periferia de Nápoles para elegir a los sujetos que serían los actores de la película. Normalmente parábamos cerca de una feria libre, o de algún lugar con bastante movimiento, y nos quedábamos al acecho. Cuando Pier Paolo veía a alguien que le parecía interesante, me pedía que fuera a hablar con la persona. Yo caminaba hasta ella y le hacía una pregunta tonta –sobre las horas o sobre dónde estaba tal o cual calle. Mientras yo hacía eso, Pier Paolo se quedaba observando. El ponía las manos como si fuera una especie de objetivo y miraba a través de ellas, como un chico jugando con un telescopio. Miraba por algunos instantes hasta que la imagen de la persona ya no le gustaba, me hacía un señal para que yo me despidiera; si, por otra parte, la imagen de la persona

respondió afirmativamente a Veltroni y, posteriormente, se reabrieron las investigaciones. (Cf. http://www.corriere.it/politica/10_marzo_26/pasolini-alfano-nuove-indagini_7f4748d4-38b2-11df-97c8-00144f02aabe.shtml?fr=correlati; Cf. También algunos apuntes sobre la reapertura del caso: [\[lini-riapertura-1602955177839.shtml\]\(http://roma.corriere.it/roma/notizie/cronaca/10_maggio_4/indagini-pasolini-riapertura-1602955177839.shtml\); y una entrevista de Dell'Utri, de 2011, en la que se dice arrepentido por no haber conservado el capítulo de Petróleo: \[http://www.corriere.it/cronache/11_dicembre_06/marcello-dellutri-pentito-cavallaro_898e6350-2004-11e1-9592-9a10bb86870a.shtml\]\(http://www.corriere.it/cronache/11_dicembre_06/marcello-dellutri-pentito-cavallaro_898e6350-2004-11e1-9592-9a10bb86870a.shtml\)\).](http://roma.corriere.it/roma/notizie/cronaca/10_maggio_4/indagini-paso-</p>
</div>
<div data-bbox=)

le agradaba, el luego se aproximaba y empezaba a charlar con la persona explicando que estaba por hacer una película y que le gustaría invitarla para participar como actor.²

El relato de Ninetto no es de ninguna manera una novedad. Es ya sabido que para la trilogía de la vida Pasolini había trabajado con actores no profesionales y él mismo ya había contado en otras oportunidades, indirectamente, su modo de elegir a sus actores (p.ej., cuando en la entrevista con Jon Halliday habla de cómo, para uno de los episodios de los *Contos de Canterbury*, eligió tres jóvenes con los cuales se cruzó por casualidad en la calle;³ y no solo en la trilogía, ya lo sabemos. Basta recordar el *Evangelio*, para el cual Pasolini invita sus amigos cercanos). Sin embargo, lo interesante de la historia de Ninetto está en lo que dice sobre el mirar de Pasolini: a la distancia y simulando un objetivo. Ahora bien, hay que recordar que ese gesto, como veremos más tarde, se replica en el interior de una de sus películas, justamente *El Decamerón*. Un discípulo de Giotto, actuado por el propio Pasolini, tan pronto llega a Nápoles para trabajar en el monasterio de Santa Clara, sale por las calles para buscar inspiración para su obra. Vemos así el personaje de Pasolini en una feria, gesticulando, de la misma manera como nos contaba Ninetto, y observando atentamente, en medio de la multitud, rostros que serían para él los modelos para su pintura.

¿Qué nos dice ese gesto pasoliniano? De facto, exhibe algo fundamental para la comprensión de la *Trilogía de la vida* y también, de cierta manera, para que reflexionemos tanto sobre el posicionamiento político cuanto sobre el propio pensamiento que Pasolini, a comienzos de los años 70, tenía sobre su tiempo. Es decir, Pasolini estaba implicado en ese gesto: y la anécdota contada por Ninetto nos muestra que esa actitud estaba tanto en el modo de filmar como en los antecedentes del trabajo cinematográfico propiamente dicho. Entretanto, es necesario notar que la elección de ese, por así decir, “pueblo”, se da de manera fundamental a partir de ese gesto de encuadramiento en primerísimo plano (e, en *el Decamerón*, vemos justamente que lo que el discípulo de Giotto focaliza son los rostros de las personas), y la aproximación a esos rostros

171 |

² La cita es de mis notas privadas ya que estuve presente en el evento.

³ Pier Paolo Pasolini, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla*

Politica e sulla Società. a cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Arnoldo Mondadori, 2012, p. 1397.

desconocidos, de ese modo, los lleva ocupar todo el espacio de la película (es necesario recordar que son incontables, en las tres películas, esos primerísimos planos, o sea, la exhibición en el espacio central de la vida espectacular —la sala de cine— de aquellos marginalizados por esa misma vida espectacular). En ese gesto, por lo tanto, se revela la tentativa pasoliniana de, por medio de la exposición de los cuerpos y del sexo de aquellos que, para él, representaban una forma de resistencia al violento poder del neocapitalismo, su única posibilidad de —aún— intentar una línea de fuga al infierno de la mutación antropológica que estaba siendo causada por el nuevo poder); mutación esa, como se sabe, que denunciada por Pasolini algún tiempo después.

En 1960⁴ —mucho antes de sus debates sobre el lenguaje cinematográfico y de sus intervenciones contundentes contra los jóvenes, como corsario—, Pasolini, haciendo un balance de las mejores películas de 1959, ya indicaba que de algún modo sería necesario mantener los ojos abiertos para ver esa “cara pobre de la verdadera Italia”, como había hecho Rossellini en el *Generale della Rovere*, justamente una de las películas considerada por Pasolini entre las mejores de 1959. En ella, el neorrealismo se mostraba interesante y revelaba una gran película que, sin embargo, cargaba en sí misma alguna cosa vieja, borrada y convencional. Sin embargo, Pasolini dice, haciendo referencia al contexto de la película (ambientada en el fin de la II Guerra Mundial) y a su presente (enero de 1960):

El hecho de que Rossellini consiguió hacer una película completa y articulada, y casi totalmente bella, o, por lo menos, noble, lleva a pensar que una fase de la historia italiana ya ha pasado y que ahora una nueva se inicia. Debemos, todos nosotros, nuevamente quitarnos la máscara de la Italia, ver aún su verdadera cara, quince años después. Espero que Rossellini sepa nuevamente “mirar” con sus ojos mágicos, que sepa nuevamente “qué” y “como” mirar.⁵

La verdadera cara a ser mirada con mucha atención estará, para Pasolini, en aquellos rostros de los *verdaderos* italianos: no los pequeños burgueses que entonces empezaban a ser poseídos por el neocapitalismo y que, de

⁴ Parte de los siguientes argumentos fueron publicados en el texto “Para uma ética sin culpa. Agamben lector de Pasolini”, publicado en la revista chilena, vinculada al Centro de Análisis e Investigación Política, *Pléyade*, n. 12, en el segundo semestre de 2013.

⁵ Pier Paolo Pasolini, *L'anno del “Generale Della Rovere”*. In. PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla Letteratura e sull'Arte*. a cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Arnoldo Mondadori, 2008. p. 2240.

alguna manera, tenían sus rostros recubiertos por las máscaras de aquel nuevo poder que nacía (contra el cual Pasolini no se cansaba de exponer su rabia), sino los habitantes de las *borgate*, el campesino, los *ragazzi di vita*. Así, años después, en el procedimiento de elección de los personajes de la Trilogía de la vida —replicado en el gesto del personaje Pasolini en el *Decamerón*—, lo que vemos es la búsqueda del propio Pasolini por un *mirar mágico* que busca un rostro humano más allá de las máscaras, más allá de la falsificación gestual producida por ese nuevo poder.

Durante los años 60, el camino de Pasolini está marcado por esa búsqueda por un “qué” y un “cómo” mirar. No solamente en el contexto cinematográfico. También la posición del intelectual Pasolini está caracterizada por ese modo de mirar y, de cierto modo, darse a la mirada. Su exposición —o, podríamos aún decir con Jean-Luc Nancy, *exposition*—⁶ se da, inclusive, en aquello que se mira (*Teorema*),⁷ en sus teorizaciones sobre el cine (y sus ideas de la identificación entre lenguaje e imagen en el cine —su *res sunt nomina*), en la forma caótica como se da para él el cotidiano (*Il Caos* es el nombre de su columna en el semanario *Tempo*), hasta que, a comienzos de los años 70, con la *Trilogía de la vida*, logra exhibir el “cómo” está mirando su mundo sin guardar esperanzas y desviar la mirada (de alguna manera, con las películas, Pasolini hace girar el “ojo-boca”,⁸ como la cámara que capta y reproduce esa realidad puesta en primerísimo plano).

Georges Didi-Huberman, en *Peuples exposés, peuples figurants*, dice que Pasolini, por una feliz coincidencia, habría marcado en su propio nombre un *elogio* al primero plano: sus iniciales “son justamente aquellas del ‘primero plano’ en la escritura cinematográfica italiana, PPP para *primissimo piano*”⁹ (primerísimo primer plano, en español). Ese primer plano, esa observación cara a cara —el vislumbre del verdadero rostro de la Italia que Didi-Huberman analiza ya en *Mamma Roma* y *Accattone*— también es distintivo de la *Trilogía*, o sea, es la forma como Pasolini asume en sí mismo la condición del pueblo; de cómo ve en tales rostros el propio reflejo, la imagen de alguien que lucha por no dejarse cooptar por aquello

⁶ Jean-Luc Nancy, *Corpus*. París: Métailié, 2006. p.: 31-34.

⁷ Y, cabe decir, en el juego de montaje de *Teorema* Pasolini quiere demostrar su hipótesis de la transformación de un mundo (el de la pequeña burguesía entonces naciente en Italia) tras la llegada del ángel-mesías (Terence Stamp). Es decir, es su hipótesis

arbitrariamente establecida, su teorema (lo que estábamos mirando; etimológicamente: lo que se ve).

⁸ Pier Paolo Pasolini, *Empirismo Eretico*. Milano: Garzanti, 2007. p. 257.

⁹ Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*. *L'œil de l'histoire*, 4. París: Minuit, 2012. p. 185.

que denuncia (justamente el neocapitalismo). Según Didi-Huberman, eso sucede por la propia comprensión de ese primerísimo plano: “yo miro de tan cerca que me implico enteramente –me doblo de cuerpo y alma– en lo que miro. Miro de tan cerca que *el otro gana figura*, me sobrepasa y acaba por encarnarse *en mí mismo*, por así decirlo.”¹⁰ En otras palabras, Pasolini expone el propio rostro en su obra como una manera de *colocarse en el juego ético y político como artista o intelectual totalmente implicado en su contexto y en su tiempo*.

Pero, ¿por qué para Pasolini esa exhibición se hace tan indispensable? ¿Qué hay en esa figuración del rostro en el PPP? De cierta manera, estas preguntas están siempre presentes en Pasolini: es decir, están como marca de toda su producción paradójica, a la que le gustaba denominar *oximora*. Para comprenderlas, entonces, es necesario sobrepasar los recortes cronológicos y taxativos que establecen fases determinadas de su obra –los años 50 y el compromiso como poeta civil y marxista, los años 60 y el cine, los años 70 y la desolación o desesperanza– e intentar aprender el hilo de Ariadna que conduce desde sus preocupaciones iniciales como poeta en los años 40, de manera que podamos, aún hoy, escucharlo como nuestro contemporáneo.

Para intentar acercarnos a estas preguntas, puede ser interesante –en una especie de lectura histórica de estas señales– partir de una producción *menor*, un cortometraje filmado en el verano de 1968: *La secuencia de la flor de papel*, uno de los episodios de *Amore e rabbia* (1969) –antología de cortos para la que también contribuyeron Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard, Carlo Lizzani, Marco Bellocchio y que fue presentada en el Festival de Berlín 1969 bajo el nombre *Vangelo* ‘70, justamente porque está inspirado en breves tramos del Evangelio–. Pier Paolo Pasolini dibuja un juego entre imágenes en las que exhibe su “desesperación existencial total” especialmente de *Teorema*, como afirma en una entrevista a Adriano Apra al respecto. La película de aproximadamente 10 minutos muestra a Riccetto (escenificado por Ninetto Davoli) bajando la Via Nazionale de Roma, cantando, jugando, interactuando con los transeúntes y sonriendo. Mientras tanto, imágenes de archivo se superponen a las imágenes que representan a Riccetto en su trayectoria –imágenes de lo cotidiano, de periódicos, del globo terráqueo, de la actualidad

¹⁰ *Idem*.

política, pero sobre todo, imágenes violentas con escenas de guerra, bombardeos, etcétera. Con los sonidos de los carros de la Via Nazionale también se confunden, en conjunto con la superposición de las imágenes, los sonidos de las bombas. En cierto modo, estas imágenes que irrumpen en medio de la caminata alegre y despreocupada de Riccetto —un sujeto que siente la *gioia di vivere*— son una especie de contrapunto, de memoria social, que parece querer hacer que el personaje se dé cuenta de que, en medio de la tranquilidad y la banalidad de la vida, están, de modo latente, los males y la tristeza que también son parte de la vida.

De hecho, a partir de determinado momento, Dios mismo trata de iniciar un diálogo con Riccetto. Las diversas voces divinas —hay una polifonía alternada en el discurso divino que, en efecto, se anuncia como Dios — intentan recordar, así como las imágenes ignoradas por el personaje, que él no puede continuar su camino sin darse cuenta de lo que sucede, esto es, pensándose inocente. Dios quiere e insiste en recordarle al personaje que no hay forma de ser inocente en un mundo en que las tiranías de los hombres causan dolor y destrucción. Al final, después de que Riccetto continúa sin escuchar y sigue tarareando despreocupadamente una canción americana, Dios mismo, insistiendo mucho en que el joven lo oiga, se ve en una contradicción. Y escuchamos de modo claro —en sus diversas voces— su discurso:

Es verdad, tú eres inocente y quien es inocente no sabe, y quién no sabe no quiere, pero yo, que soy tu Dios, te ordeno saber y querer. Es contradictorio y quizás también insoluble, porque si tu eres un inocente no puedes no serlo, y si eres inocente, no puedes tener conciencia y voluntad [...] La inocencia es una culpa, la inocencia es una culpa, ¿comprendes? Y los inocentes serán condenados porque no tienen más derecho a serlo. No puedo perdonar a alguien que va con la mirada feliz de los inocentes entre las injusticias y las guerras, entre los horrores y la sangre.¹¹

Después de esas palabras de Dios, Riccetto inmediatamente cae muerto.

No es posible que los hombres transcurran inocentes por la historia. Toda inocencia, por lo tanto, ya es una culpa y, por eso, todos los inocentes

¹¹ Pier Paolo Pasolini, *La Sequenza del Fiore di Carta*, in: *Per il cinema. I*, org. de Walter Siti e Franco Zabagli. Milano, Arnoldo Mondadori, 2001. pp. 1094-1095.

sufrirán una pena; todos los hombres están desde que nacen, desde su inserción en la historia, condenados. En la sección de las conversaciones con Jon Halliday en las que Pasolini habla sobre el corto, explica que el origen de la película está en el misterioso pasaje de Mateo 21: 18-19. Se trata del momento inmediatamente posterior a la expulsión de los mercaderes del templo y a la cura de algunos ciegos y lisiados, acciones que habrían despertado la furia de los sacerdotes. En estos versículos podemos leer: “A la mañana siguiente, volviendo a la ciudad, Jesús tuvo hambre. Vio una higuera cerca del camino, fue hasta allí pero no encontró nada, salvo hojas. Entonces Jesús le dijo a la higuera: ‘Que nunca más des frutos’. Y en ese mismo instante, la higuera se secó”. Era marzo, como se infiere de la narración, y la higuera no podría dar más frutos en esa fecha, pero aún así se acercaba al momento en que el Mesías iba a beber el cáliz y esa *inocencia* del árbol es castigada con la muerte. Pasolini dice: “Hay momentos en la historia en que no se puede ser inconsciente, es necesario ser consciente y no serlo equivale a ser culpable”.¹²

En el último texto que escribe en 1968, el año de la filmación del cortometraje, para su columna “El Caos”, que tenía en el semanario *Tempo*, Pasolini plantea –de modo polémico– una cuestión con respecto al uso de drogas, asociándolo a la falta de cultura y a la alienación de las condiciones sociales modernas. Aproxima el uso de drogas a la angustia, a las incertidumbres culturales, a la falta de algo, y citando a Ernesto De Martino dice que, como los *primitivos* recurrieron a la magia para llenar esta carencia –algo así como un vacío existencial– se recurre a las drogas para suprimir esta insoportable *inconciencia* (*ignorancia*) producida por la alienación. En cierto modo, todos se drogan. Y dice:

Yo (que yo sepa) haciendo películas, otros aturdiéndose en alguna otra actividad. La acción tiene siempre una función de droga. El ‘Che’ Guevara se drogaba mediante la acción revolucionaria (aquella teorizada por el castismo romántico: actuar antes de pensar); incluso el trabajo que sirve para ‘producir’ es un tipo de droga. Lo que salva de la droga real (es decir, del suicidio) es siempre una forma de seguridad cultural. Todos aquellos que se drogan son culturalmente inseguros. El paso de una cultura

¹² Pier Paolo Pasolini, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday [1968-1971]*, in: *Saggi sulla politica e sulla società*, org. de Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Arnoldo Mondadori, 2012. pp. 1368-1369.

humanística a una cultura técnica coloca en crisis la propia noción de cultura. Las víctimas de esta crisis son principalmente los jóvenes. Es por eso es por lo que hay tantos jóvenes que se drogan.¹³

De alguna manera, Pasolini percibe en el consumo de drogas —y, por cierto, al analizar los hechos del '68 (ya sea aquellos que están relacionados con los estudiantes, contra quienes, por otra parte, polemizó, o aquellos relativos a la cultura hippie de entonces y su slogan “sexo, drogas y rock and roll”)— él ve en ellos una especie de respuesta en el propio cuerpo. Sin embargo, para él, se trata de una revuelta inútil pues está privada de cultura.

A la primera impresión, que nos llevaría a una crítica inmediata de este tipo de humanismo soñado por Pasolini, hay que añadir una interpretación tal vez más interesante. Al asociar la cultura a un polo de *conciencia* histórica, de *contra-alienación*, Pasolini se está refiriendo a la imposibilidad de inocencia a la que hace mención en *La secuencia de la flor de papel* (y esto es aún más evidente si pensamos en la asociación que hace de los drogadictos con los *primitivos*). Esto es, cualquier inocencia (incluso si es *revoltosa* —aún siendo una revuelta contra su propio cuerpo) está condenada. Por otra parte, Pasolini añade:

es fácil ser piadosos debido al terror que proviene del vacío en el que se vive. Por otra parte (y ésta es la conclusión desesperante), liberarse de esta “falta de cultura” o de “interés cultural” parece imposible; de hecho, ella proviene, de modo probable, de una sensación de “miedo al futuro” más general. Nunca como en estos años (en los que la «previsión» se ha convertido en ciencia), el futuro ha sido fuente de tanta incertidumbre, tan similar a una pesadilla indescifrable.¹⁴

El momento de la desesperación existencial total, a la que se refiere Pasolini en la entrevista con Adriano Apra, parece así fusionarse con las paradojas de cómo ser en común, de cómo hacer para exponerse políticamente sin dejarse cooptar por un discurso institucionalizado, de cómo ser un intelectual y, al mismo tiempo, actuar. Años más tarde, en una entrevista que da Jean Dufлот, diría:

¹³ Pier Paolo Pasolini, *Da “Il caos” sul “Tempo”*. In: *Saggi sulla politica e sulla società*. org. de Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Arnoldo Mondadori, 2012, pp. 1168-1169.

¹⁴ *Idem*. p. 1169.

Tengo conciencia de participar del usufructo de esta sociedad productora de bienes de consumo. Objetivamente adherí a ella. Pero, lo repito, lo esencial es que verifico este asco en mí. Si fuera de otra manera, yo podría aceptarlo en bloque sin muchos problemas. La antipatía que verifico en mi fuero íntimo es tan insoportable que ya no puedo fijar la mirada durante más de unos instantes en la pantalla del televisor. Es físico, esto me da náuseas. Por otra parte, toda la cultura de consumo es para mí, sin apelación, insoportable.¹⁵

Pasolini, sin embargo, se sabía condenado ya que, para él, ninguna inocencia sería posible. De hecho, la condición que asume Pasolini, aún en esta entrevista con Duflot, es la de un intelectual que siempre “tiene el deber de ejercer un papel crítico sobre las prácticas políticas globales, de ‘des-totalizar’, si no, qué tipo de intelectual sería?”.¹⁶ Sin embargo, tal intervención (en todos los ámbitos en los que actúa: cineasta, escritor, dramaturgo, poeta, columnista, etc.) está cargada por el dolor de saberse inocente y, por ello, culpable; está siempre con la angustia de saber que la vida en el mundo que tiene ante sí está desnudada ante un poder (vacío) que co-opta (y vacía) completamente.¹⁷ No parecía haber ninguna manera de escapar a los engaños de una forma de vida que propone pasar tarareando con una mirada feliz frente a la injusticia.¹⁸

¹⁵ Pier Paolo Pasolini, *As Últimas Palavras do Herege. Entrevistas com Jean Duflot*, trad. Luiz Nazário, São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 58.

¹⁶ *Idem*. p. 159.

¹⁷ Como nos recuerda Philippe Gavi, en el prefacio a la edición francesa de *Escritos Corsários*, hay en Pasolini una tristeza ante el mundo, la pérdida del mundo, sin embargo, que no impide la acción. Cf.: Philippe Gavi, *Introduction a Écrits Corsaires* de Pier Paolo Pasolini. Paris: Flammarion, 1976. trad: Philippe Guilhaud. p. 16. “On ose à peine aujourd’hui citer l’un des derniers poèmes pasolinien écrits en dialecte du Frioul: ‘Je pleure un monde mort. Mais moi qui le pleure je ne suis pas mort.’ Pleurer un monde mort –la suite du poème nous le dit– ce n’est pas pour Pasolini se laisser engluier dans le charme romantique de la nostalgie: c’est chercher dans sa chair et son esprit la force de blasphémer encore, de dire NON, de ‘dire non à cette réalité qui nous a enfermés dans sa prison’. Et si Pier Paolo avait quelque chose à nous léguer, ce serait une myriade de ‘non’ grinçants, tendres ou messianiques, le goût, amèr, de la lutte contre tout ce qui nous fait nous contenter d’être’ ce à quoi cherche à nous réduire le ‘nouveau Pouvoir’.”

¹⁸ Es importante recalcar cómo esta postura pasoliniana se puede sentir cincuenta años después precisamente en el llamado de los jóvenes que quieren un discurso capaz de cambiar el mundo. Me refiero al reciente

texto-manifiesto *Maintenant*, del Comité Invisible, en el que estos activistas invisibles pretenden exponer otra forma de hacer uso del lenguaje (algo cercano a las discusiones –que no entran en el ámbito de este texto– sobre discurso libre indirecto en el ámbito del cine, planteado por Pasolini en *Empirismo Eretico*). Cf. Comité invisible. *Maintenant*. Paris: La Fabrique, 2017. pp. 10-11. “Le cours du langage est tombé à zéro, et pourtant nous écrivons. C’est qu’il y a un autre usage du langage. On peut parler de la vie, et on peut parler depuis la vie. On peut parler des conflits, et on peut parler depuis le conflit. Ce n’est pas la même langue, ni le même style. Ce n’est pas non plus la même idée de la vérité. Il y a un “courage de la vérité” qui consiste à se réfugier derrière la neutralité objective des “faits”. Il y en a un autre qui considère qu’une parole qui n’engage à rien, qui ne vaut pas en tant que telle, qui ne risque pas sa position, qui ne coûte rien, ne vaut pas grand-chose. Toute la critique du capitalisme financier fait pâle figure au regard d’une vitrine de banque fracassée et barrée du tag “Tiens, tes agios !” Ce n’est pas par ignorance que les “jeunes” détournent des punchlines de rappeurs dans leurs slogans politique plutôt que des maximes de philosophes. Et c’est par décence qu’ils ne reprennent pas les “On lâche rien !” que les militants gueulent au moment où ils lâchent tout. C’est que les uns parlent du monde, mais que les autres parlent depuis un monde.”

Esta posición angustiada —que en una entrevista en 1966 a Jean-André Fieschi, Pasolini llamaría *ab joy* (su forma de actuar poética y ética), algo que contiene alegría y dolor al mismo tiempo— está, pues, vinculada a la perspectiva de que la inocencia culpable, en esos años del *boom* económico italiano, ahora estaba siendo violada por el poder consumista de una sociedad en la que las incertidumbres culturales adquieren dimensiones sin precedentes (todo el cambio que Pasolini llamará, en un célebre ensayo, la *mutación antropológica*).¹⁹

Lo que Pasolini percibe con lucidez, como recuerda Roberto Esposito, es “un cambio estratégico del poder neo-capitalista, que pasa de una lógica de exclusión a una de inclusión —o, más precisamente, de su superposición perfecta en un dispositivo de inclusión excluyente”.²⁰ Se trata, de hecho, de una especie de *totalización* y completa *identificación* del presente con un mito (la realidad mitificada del eterno gozo consumista) y del dispositivo de excepción que incluye todo lo que está fuera de él —tal poder actuaría, por así decirlo, sobre la propia posibilidad de no hacer, de no consumir, separando a los hombres de su posibilidad de resistir (como veremos, separándolos de su impotencia).

Un inocente, en el mundo en que vive Pasolini, es culpable justamente por no lograr alcanzar la dimensión de aquello que puede no hacer; esto es, por no lograr ni siquiera resistir. Esta es la dolorosa consciencia del intelectual que lucha con su propio cuerpo la batalla por la cuota de la existencia, por una vida destotalizada y alegre, aunque de antemano consciente de la imposibilidad del consuelo eterno, del gozo infinito, de toda apuesta por la civilización que se ha perdido y ya no ve que está abrazada con la barbarie. El joven drogado, las altas esferas de políticos involucrados con la mafia para mantener un *status* (toda la guerra de los años de plomo que Pasolini describirá muy bien en *Petróleo*), el pequeño burgués inerte frente de la TV, el hombre promedio que, años antes, en el corto *La Ricotta*, calificaba de monstruo, son todos miembros de un nuevo tipo de hombre incapaz de resistir debido a que está separado de lo que le es posible.

¹⁹ Cf. Pier Paolo Pasolini, *Scritti Corsari*. Milano: Garzanti, 2008. pp. 130-131.

²⁰ Roberto Esposito, *Pensiero Vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*. Torino: Einaudi, 2010. p. 201.

Así pues, al dar consistencia a la acción y a la conciencia, Pasolini estaba, en cierto modo, exponiendo la conciencia dolorosa, lo que también llamó *ab joy*, esa experiencia del amor y el dolor simultáneamente o, como dijo él, “la señal que dominó toda mi producción es esta especie de nostalgia por la vida, esta sensación de exclusión que no le quita el amor por la vida, pero lo hace crecer”.²¹ La *gioia* de Riccetto o de *La secuencia de la flor de papel*, por lo tanto, se contrapone en la amargura del intelectual a esa *ab gioia*:²² se sabe condenado por su propia inocencia y por eso no le queda sino la búsqueda de la posible resistencia —que es dolorosa justamente por ser consciente de su propia impotencia ante un tiempo que lo asfixia. En la misma entrevista, Duflot le pregunta “¿el presente es, por consiguiente, el tiempo de la ambigüedad, el momento de la decadencia?”, y Pasolini responde que es “el infierno”. De cierta manera, por lo tanto, antes de *abjurar* de la *Trilogía de la vida*, en 15 junio de 1975, Pasolini ya era consciente de que su gesto de insistir en mirar, *a pesar de todo*, era un gesto de alguien que irresistiblemente lucha —rabiosamente— ya sabiendo de su derrota (y es necesario recordar una de sus justificaciones históricas e ideológicas exhibidas en el texto de la abjura de la *Trilogía*: “... en la primera fase de la crisis cultural y antropológica empezada más o menos a fines de los sesenta —en que empezaba a triunfar la irrealdad de la subcultura de los *mass media* y así de la comunicación de masas— el último baluarte de la realidad parecían ser los ‘inocentes’ cuerpos con la arcaica, triste y vital violencia de sus órganos sexuales”).²³

Desde esta respuesta a Duflot es posible ahora atender a uno de los discípulos del Cristo pasoliniano en el *Evangelio Según Matheus*: Giorgio

²¹ Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=OwSkmggBYjQ> (acceso em 18/06/2017).

²² Cabe señalar que la lectura de Pasolini de la expresión *ab joy* es particular porque, desde el punto de vista gramatical, *ab* es solo una preposición que significa con. De esta forma, *ab joy* podría significar simplemente con alegría, contento, por lo que la oposición entre *gioia* y *abgioia* por sí sola no sería relevante. Sin embargo, aunque Pasolini no aclara su particular uso de la expresión en ningún otro texto o entrevista (y quizás precisamente por eso), es posible utilizarla como una imagen fuerte para pensar las contradicciones (el oximora) del poeta. Sobre la *abgioia* ya existen importantes referencias en la crítica como la que hace Giorgio Passerone en *Eretica commedia (Pasolini ab gioia)*, in.: SCHÉRE, René; PASSERONE, Giorgio. *Passages Pasolinians*. Villeneuve D’Ascq: Septentrion, 2008.

pp. 195-300. También Georges Didi-Huberman hace un análisis de *ab joy* en su seminario titulado *Image, poésie, politique, à partir de La Rabbia de Pier Paolo Pasolini*, realizado en el contexto del *Centre d’histoire et théorie des arts* em 28 de janeiro de 2013 (Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=h622NTQNzXI&list=PLYkN7Lt0oa0x2dvtrvOMWuNmFnXqmMlnZ&index=7> —revisado el 30/09/2017). El argumento sobre la *abgioia* también está en el centro de las discusiones de mi tesis doctoral, defendida en el Programa de Posgrado en Literatura de la Universidad Federal de Santa Catarina, en junio de 2012, titulada *Murilo Mendes, Pier Paolo Pasolini y las religiones de su tiempo*.
²³ Pier Paolo Pasolini, *Lettere Luterane*. In.: PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla politica e sulla società*, org de Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Arnoldo Mondadori, 2012. p. 599-600.

Agamben. En su reciente *Autoritratto nello Studio*, el filósofo comenta, hacia el fin del libro, su relación con Pasolini. Dice que hoy percibe que para él haber actuado como el discípulo *Felipe* en el *Evangelio* no le parece una casualidad, y escribe:

No me parece ahora casual que se tratase de Felipe, puesto que con su nombre nos fue legado un evangelio gnóstico que ya entonces leía con pasión. ‘La luz y las tinieblas, la vida y la muerte, la derecha y la izquierda’, se lee en ese evangelio, ‘son hermanas y es imposible que una de la otra se separen. Por eso, ni el bien es bien, ni el mal es mal, ni la vida es vida, ni la muerte es muerte’.²⁴

La importancia de esa co-presencia de los opuestos —el *oxímoron* sobre el que Pasolini ha estado preocupado durante toda su vida— ahí se muestra con fuerza determinante para la vida del entonces joven y también para el más viejo y meditativo Giorgio Agamben que ahora, con 53 años, esboza su autorretrato. Además de eso, me gustaría apuntar, de modo específico, algunos *ecos* de Pasolini en Agamben. Por ejemplo, la respuesta a Dufloy —el infierno es el presente— transluce en los análisis del paradigma de la política moderna de Agamben a partir de la perspectiva de la teología cristiana —especialmente hechas en *El Reino e la Gloria*. Al final de *Angeología y Burocracia*, Agamben dice que el infierno es “el lugar en el que el gobierno divino del mundo sobrevive eternamente”,²⁵ como una eterna pena. Es decir, la idea contemporánea de un eterno e infernal gobierno de los hombres (y a partir de esa cita de Agamben se torna inevitable el recuerdo de *Salò o los 120 días de Sodoma*, la puesta en escena del poder que Pasolini veía en su tiempo, inclusive en el momento de su muerte). Pero también en los análisis de Giovanni Pascoli hechos por Agamben en *Pascoli e el pensamiento de la voz*, presente en *Categorías Italianas*²⁶ (*El fin del poema*), es posible sentir ciertos aspectos de la lectura hecha por Pasolini en su tesis de carrera,²⁷ además de eso, en algunas otras perspectivas de Agamben la figura de Pasolini se presenta a veces clara y otras más oscuramente.

²⁴ Giorgio Agamben, *Autoritratto nello Studio*. Roma: Nottetempo, 2017.

²⁵ Giorgio Agamben, *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo Sacer II*, 2. Vicenza, Neri Pozza, 2007, p. 181.

²⁶ Giorgio Agamben, *Categorías italianas. Estudios de poética e literatura*, trad. Carlos E. S. Capela e

Vinicius Nicastro Honesko Florianópolis, EDUFSC, 2015, pp. 89-102.

²⁷ Cf. Pier Paolo Pasolini, *Antologia della lirica pascoliana. Introduzione e commenti*. Torino: Einaudi, 1993.

Esa proximidad fue recientemente comentada por el propio Agamben, en una entrevista concedida a Valeria Montebelo, en clave de aproximación y cierto distanciamiento en relación a Pasolini. De hecho, Agamben sugiere que la concepción de una *nostalgia* en Pasolini, por más que justa en el contexto de la sociedad italiana de los años 60 e 70 —y, para hacer un ejercicio imaginativo: ¿qué diría Pasolini hoy?—, no sería suficiente como una crítica del presente y, por eso, declara que su método arqueológico procura justamente una comprensión del presente.²⁸ Todavía así, la insuficiencia de la nostalgia pasoliniana —algo de la orden del *abgiaoia*— se hace sentir como una premisa para el pensamiento de Agamben. En ese sentido, pensar el tiempo en que cualquiera acción humana parece totalmente aprehendida por un poder que la subyuga implica que el filósofo exprese su *dolorosa consciencia* (en el reciente *Karman* Agamben trata de exponer su crítica al concepto de acción como fin en sí mismo y hace su elogio al *gesto* —de *gerere*):

Nada nos hace tan pobres y tan poco libres como esa alienación de la impotencia. Aquel que está separado de lo que puede hacer, sin embargo, puede todavía resistir, puede aún no hacer. Aquel que está separado de la propia impotencia, al contrario, pierde especialmente la capacidad de resistir. Y como es sólo la dolorosa consciencia de lo que no podemos hacer para garantizar la verdad de lo que somos, así es la visión lúcida de lo que no podemos o podemos no hacer para dar consistencia a nuestra acción.²⁹

Una consciencia que, a sabiendas, sería una fuente de alegría, se revela, por el contrario, dolorosa. Agamben, como podemos leer, se sabe implicado, condenado, de alguna manera, como todo hombre, por su inocencia. Al igual que Pasolini, sabe que no hay esperanzas para un tiempo

²⁸ Cf. Giorgio Agamben, *A Anarquia de Pasolini vista pelo amigo Agamben*. Disponible en: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6853-a-anarquia-de-pasolini-vista-pelo-amigo-agamben> (revisado el 01/09/2017).

²⁹ Giorgio Agamben, *Nudità*. Roma, Nottetempo, 2009, pp. 69-70.

³⁰ En un programa de la Rai 3 llamado Chiodo Fisso, Agamben habla de la crisis europea y, a la manera pasoliniana, se refiere a una arqueología, una vuelta al origen —a un *arké*—, a un pasado que no es mítico, pero siempre presente: “Mientras nuestra sociedad, que se cree laica, siga sirviendo a la más oscura e irracional de las religiones, les aconsejo que recuperen su crédito y su futuro de manos de estos turbios, desacreditados, seudosacerdotes, banqueros, por una parte, y de los

empleados de las distintas agencias de calificación, rankings, Standard o cualquier otra denominación que tengan. Y, quizás, lo primero que hay que hacer es dejar de mirar tanto o sólo al futuro, como te instan a hacerlo, para, por el contrario, volver la mirada al pasado. Sólo entendiendo lo que pasó, sobre todo tratando de entender cómo y por qué pudo haber pasado, quizás podamos salir de esta situación. No la futurología, sino la arqueología es la única forma de acceder al presente”, en Giorgio Agamben, *O futuro Segundo Giorgio Agamben*. trad.: Vinícius Nicastro Honesko, *Flanagens*, 26 de janeiro de 2012. Disponible en: <http://flanagens.blogspot.com.br/2012/01/o-futuro-segundo-giorgio-agamben.html> (revisado el 20/08/2017).

que apuesta a la *futurología*.³⁰ La búsqueda de una comprensión del presente, de una crítica radical, estaría, por lo tanto, en esa apuesta por una arqueología como vía de acceso al presente –pues ese *arké*, ese *origen*, recuerda Agamben en *Vórtices*, texto de *Il fuoco e il racconto*, “es un *a priori* histórico que permanece inmanente ante al devenir, y continua activo en él. Y también en el curso de nuestra vida el vórtice del origen permanece hasta al final presente, acompaña nuestra existencia en cada instante, silenciosamente.”³¹

Pensar esa imagen de Agamben como un *discípulo* pasoliniano puede ser ilustrativo para la dimensión de la permanencia del *oxímoron* de la vida presentado justamente por el apócrifo *discípulo* Felipe, en esa co-presencia de muertos y vivos³² que gira desde este vórtice del origen que nos hace contemporáneos, aquel que “percibiendo lo oscuro del presente, capta en él la luz inquebrantable, y también aquel que, dividiendo e interpolando el tiempo, está a la altura de transformarlo y ponerlo en relación con otros tiempos”. Así, la vida es un desafío para quién vive en un mundo donde toda inocencia está condenada. Sin esperanzas de expiación, vivir en tiempos sombríos es saberse en la interdicción de toda posibilidad de ser-en-común (en la forma más perniciosa de cerceamiento de los posibles, es decir, la imposibilidad incluso de resistir). Sin embargo, ¿cómo esa inocencia es condenada? ¿Quién interpone contra nosotros un proceso que culmina en nuestra condena? ¿Quién sino nosotros mismos?

Analizando *El proceso*, de Kafka, Agamben hace una interpretación del nombre del protagonista, Josef K., señalando algunas maneras posibles de abordar esas preguntas. Más que una referencia al autor, K, se referiría a la noción de *kalumniator*, del Derecho Romano, que indicaría al individuo que, por haber hecho una falsa acusación, recibía como punición tener el rostro marcado, con brasas, con el símbolo K. Josef K., así, de acuerdo con tal perspectiva, constituiría la encarnación de un típico *kalumniator*, que justo por haber dado inicio a un proceso calumnioso contra alguien inocente, tendría la insignia K marcada en sí

³¹ Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*. Roma: Notte-tempo, 2014. p. 63.

³² Giorgio Agamben, *Autoritratto nello Studio...* p. 165. “In questo libro –come nella mia, come in ogni vita– i morti e i vivi sono compresenti, così vicini e esigenti che non è facile comprendere in che misura la presenza

degli uni e degli altri sia diversa.” (En este libro –como en mi vida, como en toda vida– los muertos y los vivos están presentes juntos, tan cercanos y exigentes que no es fácil comprender hasta qué punto la presencia de uno y otro es diferente).

mismo. Aunque, en el caso específico de Josef K, el proceso a que él da inicio por medio de su denuncia no es contra otra persona, sino contra sí mismo. Así se forma la paradoja del calumniador que sabe de la inocencia del acusado: la auto-calumnia que, por fin, Agamben extiende a todo ser hablante:

Todo hombre inicia un proceso de calumnias contra sí mismo. Este es el punto desde el cual K se mueve. Por este motivo, su universo no puede ser trágico, sino apenas cómico: la culpa no existe —o más bien, la única culpa es la auto-calumnia, que consiste en acusarse de una culpa inexistente (es decir, de la propia inocencia, y éste es el gesto cómico por excelencia).³³

Al desarrollar el análisis de esta perspectiva de la auto-calumnia, el filósofo constata que el problema fundamental radica en cómo el sujeto se ve capturado por el proceso. Es decir, si el tribunal no acusa a K., y sólo acepta la acusación que él se hace a sí mismo, la cuestión principal se convierte en lo que dice respecto a cómo los hombres se dejan capturar por el proceso. Para decirlo de otro modo, es necesario comprender lo que, tanto en el ámbito del proceso como etimológicamente, quiere decir la *acusación* (o, aún más, lo que implica). La apertura de un proceso criminal, en el Derecho Romano, comenzaba con la *delatio nominis*, la inscripción del nombre del denunciado por un acusador en la lista de los acusados. El nombre, de este modo, *era el poner en causa (ad causare)*. Sucedió, por lo tanto, la implicación de algo en el derecho, la captura de una *cosa* por la esfera del proceso, de lo jurídico. Agamben señala que la *causa* y la *cosa (res)*, están, en el ámbito del derecho, relacionadas de forma íntima, pues siempre se refieren a un asunto en un proceso, hasta el punto de que, en las lenguas neolatinas, la *cosa* sustituye progresivamente a la *causa*, denominando, de manera genérica, *lo que está en causa* en un proceso. A partir de esto, se puede inferir que la culpa y la pena no son definitivas para el proceso, pero sí la acusación; o, como señala Agamben: “La acusación es quizás la ‘categoría’ jurídica por excelencia (*categoría* en griego significa “acusación”), sin la cual todo el edificio del derecho se vendría abajo: la llamada causa del ser en el derecho. Es decir, el derecho es, en su esencia, acusación, ‘categoría’”.³⁴

³³ Giorgio Agamben. *Nudità...* p. 35.

³⁴ *Idem*.

En un pequeño texto denominado *La despedida de la tragedia*, presente en los apéndices de *Categorías Italianas*,³⁵ Agamben relata el día de su primer encuentro con Elsa Morante y los principios de una larga amistad. Ahí, el filósofo trata de la cuestión de la apariencia y de la verdad desde algunas reflexiones sobre las expresiones en el rostro de Morante: él dice que su amiga, en el encuentro, estaba demasiado seria por haber reconocido algo en el rostro de su madre, demente por una forma de arteriosclerosis, que en aquel día ella había visitado. En su argumento, Agamben dice que la seriedad de la amiga no se da por haber percibido una verdad inexorable –algo como la revelación patente de la muerte aún en vida, sino por el hecho de ella haber percibido, en aquel instante, su condena al lenguaje: es decir, el propio *saber*, tener el lenguaje y, con eso, el poder reflejarse en la madre, sería su condena (o, como decíamos antes: su *acusación*) cuya sentencia es observada en el rostro de la madre, lo que, según Agamben, colocaría a la escritora en un estadio de conexión con la tragedia de que algo como la contemplación de una lengua pura sería posible. Es ese vislumbrar de medio puro que, en otro ensayo sobre una de sus amigas, Ingeborg Bachmann –también citada en *La despedida de la tragedia*–, Agamben dice ser el lugar de la *claritas*, el que, en la tradición latina sería uno de los atributos de la voz.³⁶ Aquí es importante recordar que en la perspectiva del filósofo ese lugar del medio puro es también el rostro:

Un bello rostro es talvez el único lugar donde existe verdaderamente silencio. En cuanto el carácter señala el rostro con palabras no dichas e intenciones no realizadas, en cuanto que la cara del animal parece siempre

³⁵ Estos argumentos ya fueron tratados en *Lingua nova, lingua minguante*, escrito en colaboración con Carlos E. S. Capela y publicado como epílogo a la traducción brasileña de *Categorías Italianas*. Cf. Carlos Capela, Vinícius Honesko, *Lingua Nova, Lingua Minguante*. In: Giorgio Agamben, *Categorías italianas...* pp. 215-236.

³⁶ Cf. Giorgio Agamben, *Il silenzio delle parole*: Ingeborg Bachmann, *In cerca di frasi vere* Roma-Bari: Laterza, 1989. pp. XIV-XV. La utopía del lenguaje, hacia la que se encamina la literatura, coincide con la irreparable tónica de las proposiciones significantes: no es una palabra más, sino sólo su mudo acaecer, el halo de silencio que las delimita y expone. / Esa, y sólo esa, es la palabra 'libre, clara, bella' a la que se dirige la invocación final de *Rede und Nachrede*: '¡Oh palabra mía, sálvame!' Pero el espacio que se abre en este acontecimiento en el que un límite acaba con la pluma del lenguaje es aquel en el que podría aparecer, por primera vez, eso que tiene el lugar del instante en que

la poesía y la música se encuentran, una en relación con el otro, su momento de verdad, y que, solo, tiene el poder de silenciar el lenguaje sin abolirlo, dándole –por el contrario– lugar: 'una voz humana'. Según el significado original del término latino, *claritas* es, ante todo, un atributo de la voz". Es un hecho que Agamben llama la atención, incluso en *Adiós a la tragedia*, precisamente a la diferencia entre Elsa Morante e Ingeborg Bachmann: mientras la segunda acaba encontrando una palabra clara que salva, la primera ve en la palabra una pura condena sin ninguna posibilidad de redención. Sin embargo, la proximidad entre ambos –al menos por lo que se puede inferir de lo que indica el autor– se debe a que Morante se adhiere a tal tragedia de manera tan irrestricta que lo que se le muestra, pura ficción (Finzione), es, en cierto modo, una apertura al lenguaje puro (al medio puro) que Bachmann logra percibir en la claridad de la palabra: la palabra expiada en la despedida de la tragedia.

en el punto de proferir palabras, la belleza humana abre el rostro al silencio. Todavía el silencio —que allí adviene— no es simplemente suspensión del discurso, pero silencio de la propia palabra, el tornarse visible de la palabra: idea del lenguaje. Así, el silencio del rostro es verdaderamente la morada del hombre.³⁷

La condena al medio puro, la condena al lenguaje, es la percepción de la instancia de la auto-calumnia en operación, de la *despedida* de las máscaras —cómica o trágica— y la acogida indefectible de esa apertura a los otros que es invisible para nosotros mismos.³⁸ Sin redención el lenguaje se nos impone como *categorico* y no nos deja ninguna otra línea de fuga más que la acogida de nuestro carácter insalvable.

El rostro, en esos análisis de Agamben, vuelve a su vocación política: la contemplación de la ficción, que Elsa Morante canta en un verso de 1958: “De ti, Ficción, me ciño/ fatuo chaleco...”. Es la exposición a la vida política, es el colocar aquello que es más propio (la expresión del carácter) en el juego de la expropiación de la política. Y, en efecto, una vez más podemos sentir el eco de Pasolini. Aún en *Medios sin fines*, en 1996, Agamben ha dedicado todo un ensayo a la cuestión del rostro. Ahí dice el filósofo en uno de los puntos fundamentales del texto:

Mi rostro es mi *afuera*: un punto de indiferencia en relación a todas mis propiedades, en relación a aquello que es propio y a lo que es común, aquello a lo que es interno y lo que es externo. En el rostro, yo estoy con todas mis propiedades (mi ser alto, moreno, claro, orgulloso, emotivo...), pero sin que ninguna de ellas me identifique o me pertenezca esencialmente. Es el umbral de desapropiación y de la des-identificación de todos los modos y de todas las cualidades, en el que apenas se convierten en puramente transmisibles. Y donde apenas encuentro un rostro, un afuera viene a mí, encuentro una exterioridad.³⁹

El encuentro con el otro, la exposición a las intemperies de una época sombría, parece ser la medida ética (o inclusive *patética*) que se exhibe

³⁷ Giorgio Agamben, *Idea della prosa*. Macerata: Quodlibet, 2002. p. 103.

³⁸ Cf. Peter Sloterdijk, *Venir al mundo, venir al lenguaje*. Lecciones de Frankfurt, trad. Germano Cano, Valencia, Pre-Textos, 2006, p. 27.

³⁹ Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 80.

ahí en Agamben, pero, es necesario recordar, sobretodo en Pasolini. Ambos con la *k* de la auto calumnia en su rostro, se saben implicados, inocentes y culpables al mismo tiempo, en el juego político de sus tiempos —mejor dicho, de este nuestro tiempo, esta *inactualidad contemporánea* que nos hace coetáneos de Pasolini.

Así, en Pasolini, esa imagen de los rostros, que es su propio rostro expuesto, dolorosamente, no se borra con un desespero ontológico total. No hay espera, pero apenas un abrazar a la vida, a pesar de todo. Da lo mismo que tenga cada vez más delante de sí mismo el presente —es decir, el infierno— Pasolini no cesa su exposición (algo que nos recuerda el *carácter destructivo* benjaminiano) y, sobre todo, mantiene fija la mirada. Es decir, continua tomando, así como el discípulo de Giotto en *el Decamerón*, las imágenes de este infierno. Con el *sentimiento de la historia*⁴⁰ —aunque sea sentido con dolor, aunque sea casi imposible en los nefastos tiempos del neocapitalismo—, Pasolini nos deja, en esos ecos suyos que todavía escuchamos —y Agamben puede ser leído como otro tono de aquella voz— y en sus imágenes que todavía miramos, una demanda ética que no se calla: ¿cómo hacer del infierno un limbo donde podemos cumplir la pena lejos de la mirada de los redimidos y de dios? ¿Cómo, en el infierno, aún insistir en tener lazos? ¿Cómo ceñirse de la ficción, como diría la amiga de Pasolini y Agamben, sin esperanzas y sin miedo, como un *Pulcinella*⁴¹ que no sabe morir y que, en ese sentido, ya se despidió de la tragedia?

⁴⁰ Pier Paolo Pasolini, *Il Sentimento della Storia*. In: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Il. org. Walter Siti e Silvia De Laude. Milano: Arnoldo Mondadori, 2008. pp. 2818-2820. (El texto fue publicado por primera vez en "Cinema Nuovo, XIX, 205, maggio-giugno 1970"). Hay una traducción al portugués, a partir de la cual se ha hecho la cita, en: <http://flanagens.blogspot.com.br/2011/12/o-sentimento-da-historia.html>: "el 'sentimiento de la historia' es una cosa muy poética y se puede conmover en nosotros y hacernos llorar por cualquier cosa, porque lo que nos llama a volver atrás es tan humano y necesario como lo que nos impulsa a caminar adelante".

⁴¹ Cf.: AGAMBEN, Giorgio. *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*. Roma: Nottetempo, 2015. En este pequeño escrito, Agamben desarrolla una especie de meditación sobre la primacía de las relaciones de la filosofía con la comedia, más que con la tragedia. Además, desde *Pulcinella*, también presenta su concepto de forma-de-vida como una forma de desactivar el dispositivo de formas de vida *zoé/bios*, que está en el centro de los problemas planteados por el filósofo a lo largo de la serie *Homo Sacer*.

Mediaciones, sobre Susan Meiselas

Eduardo Cadava

“Alphabetography”.¹ Quiero empezar con el primer proyecto de *Learn to See*, sobre todo porque creo que dice mucho sobre lo que le seguiré. Me atrae de él que le pidieras a tus estudiantes que buscaran “líneas y formas” que recordaran a cada letra del alfabeto, y que les dijeras que podían encontrar esas letras en cualquier lugar del mundo (incluso en las sombras) o ayudar a crearlas gracias a la capacidad de la cámara para recortar y encuadrar un fragmento de este mundo. También me atrae que empieces con un neologismo –“Alphabetography”– que reúne el lenguaje y la fotografía, aunque sea de una forma cautelosa, casi en secreto. Aunque “alfabetografía” se refiera a la escritura del alfabeto, el hecho de que esa

189 |

¹ La primera versión de este texto, en español, fue cedida a los editores del presente número por la Fundació Antoni Tàpies, y su traducción se debe a Vicente Campos. Queremos dejar consignada nuestra profunda gratitud por la gentileza y generosidad de la Fundació, del traductor, así como del autor, Eduardo Cadava, quienes cedieron desinteresadamente el material que presentamos a continuación. Las imágenes que acompañan el texto refieren a una serie de obras fotográficas elaboradas por Susan Meiselas, principalmente en Nicaragua entre los años 1978 y 2004.

escritura se torne legible a través de la fotografía nos permite oír “fotografía” en esa palabra, como si estuviéramos escuchando un secreto, pero un secreto que no te sientes obligada a mencionar porque, para ti, la luz, *fos*, que es el rasgo distintivo de la imagen fotográfica, se da siempre por supuesta. Por tanto, alfabetografía une letras y palabras con imágenes, y eso se debe a que, desde el principio mismo, nunca has disociado tus imágenes de la lengua, sin la cual no podríamos abordarlas.

Lo que me gusta de tu singular invención es que vinculas la fotografía con el alfabeto, con el abecedario, con el primer paso del aprendizaje de la lectura, como si no pudiera existir alfabeto sin imágenes, como si todo alfabeto fuera en sí mismo fotográfico y cada fotografía ya fuera su propio tipo de alfabeto. Y, de hecho, el alfabeto tradicionalmente se ha presentado siempre de una forma visual porque aprender a leer significa, en primer término, aprender a mirar. En el contexto de *Learn to See*, “Alphabetography” se asocia con un conjunto de otros experimentos del mismo proyecto, todos los cuales tienen que ver con la relación entre elementos lingüísticos y visuales. En cada caso, el énfasis se pone en un método de instrucción basado en lo visual que parte de la convicción de que las imágenes no pueden aparecer sin un lenguaje, sin relatos o sin mostrar los indicios de su inscripción en un alfabeto que identificas con elementos del mundo. Este énfasis puede verse a lo largo de toda tu obra, y, de hecho, como siempre, cuanto más atentamente la observamos, más capaces somos de encontrarlo. Si dispusiera del tiempo necesario, me gustaría invitarte, por ejemplo, a seguirme mientras rastreo, entre tantas otras, las “tes” de todas las cruces que señalan los emplazamientos de muerte y duelo que con tanta frecuencia puntúan tus imágenes, las “uves” que aparecen en los brazos doblados que llevan armas en Nicaragua y El Salvador, la “i griega” que, casi como una especie de espoleta, se corresponde con tu famoso torso de “Cuesta del Plomo”, las “pes” que forman unos brazos que se doblan para apoyar las manos en las caderas (desde tus

primeras *strippers* hasta las siluetas de las figuras de las dianas de los campos de tiro y las mujeres en duelo en el Kurdistán iraquí), las “emes” que uno encuentra en los brazos y las partes superiores de los cuerpos de varias figuras de tus imágenes (desde “el hombre del cóctel Molotov” hasta los clientes de *Pandora’s Box*), las “dobles uves” formadas por los brazos levantados de los pasajeros de autobús a los que registran en Nicaragua o legibles en los brazos alzados y estirados en prácticas sadomasoquistas, las “equis” que aparecen en manos que se retuercen angustiadas y en gesto de desesperación, las “oes” formadas por los dedos que sostienen fotografías de familiares y amigos muertos, o las “ces” y “eses” que se descubren en los restos doblados de cadáveres y esqueletos en El Salvador y el Kurdistán iraquí.

Si seguimos las pautas de “Alphabetography” empezamos a ver letras por todas partes. El hecho de que podamos encontrar letras en cualquier sitio vuelve más laxo su vínculo con un contexto alfabético, o, más bien, ayuda a redefinir e incluso amplía lo que puede ser un contexto alfabético. A decir verdad, si somos capaces de encontrar letras en cuerpos y gestos, en objetos y paisajes, en formas y figuras de toda clase, entonces es que tal vez no sepamos todavía lo que es una letra o, a la inversa, ignoremos lo que son cuerpos, gestos, objetos, paisajes, formas o figuras. Sin embargo, lo que sí podemos afirmar es que si este ejercicio generaliza el contexto alfabético hasta el punto de sugerir que cada persona, objeto o suceso se vuelve legible solo en relación con su propio alfabeto singular, por críptico que sea o por más que tenga en común con otros alfabetos, también indica que el lenguaje ha dejado su huella en todo, incluso antes de que llegue a significar nada en concreto.

No obstante, si “Alphabetography” nos impulsa a buscar letras en el mundo, no es porque esas letras aparezcan ahí de forma natural; es porque quiere que comprendamos la relación indisoluble entre el lenguaje y el mundo que percibimos, un mundo que tal vez deberíamos aprender

a percibir con más atención. En otras palabras, si el mundo parece tener una dimensión semiótica –aunque los ejemplos que he identificado en tu obra, presentándose solo como letras, todavía carecen de función morfológica–, es porque esta tal vez sea una manera de hacernos conscientes de las diversas formas en que este mundo, inscrito dentro de un sistema representativo que a menudo funciona para producir violencia y conflicto, se convierte en la superficie o plantilla sobre la que se escribe la historia. Esto ya indicaría que cualquier tentativa de leer este o aquel detalle del mundo debe también reconstruir la historia que está encriptada en su interior. Leer nunca implica únicamente leer lo que tenemos delante, a no ser que entendamos que eso incluye ya referencias a lo que existió antes y a lo que todavía está por venir.

Asociar cuerpos con letras, por ejemplo, evoca los fragmentos de lenguaje que podrían ayudarnos a explicar cómo este o aquel cuerpo llegaron a aparecer en el momento, el lugar y la forma en que lo hicieron. Incluso podríamos decir que, en este contexto, se nos anima a contemplar los cuerpos como textos en los que leer la historia y sus estructuras diferenciales de poder. El que podamos ver una “i griega” en el torso medio devorado de “Cuesta del Plomo” tal vez sea menos importante que el hecho de que, una vez vista esta “i griega”, nos alerte del lenguaje que se necesita para empezar a entender la violencia de las desapariciones antes y durante la revolución nicaragüense, del lenguaje –las órdenes, las instrucciones, la legislación disimulada sobre la muerte, los argumentos presentados para justificar esas muertes– sin el cual este cuerpo tal vez no habría desaparecido.

Si este temprano proyecto nos señala la capacidad de la formación lectora para limitar nuestra libertad –en su ensayo de 1929 *La literatura infantil*, Walter Benjamin, al hablar de la relación del niño con el abecedario, se refiere a la forma en que cada signo se presenta a sí mismo como “un yugo al cual la mano y la lengua tienen que someterse”–, también apunta a la fuerza liberadora que

puede aparecer como consecuencia de nuestra mayor comprensión no solo de las letras como tales, sino de la manera en que pueden dar forma al mundo y a cuanto hay en él. Esta comprensión nos ayuda a ver que, para empezar a leer una imagen, tenemos que entender que la imagen misma nunca puede darse sola: primero, requiere un lenguaje que nos dé un contexto a través del cual podamos empezar a ubicar la imagen en relación con las diversas huellas que hay selladas en su interior, como una especie de archivo, como un alfabeto que todavía está por leer. Sin embargo, lo más potente de este proyecto concreto es que deja claro que el lenguaje aquí está encarnado, expresado en diferentes formas de materialidad, y por tanto es inextricable. Nos informa de que lo que se necesita es un modo de lectura que nos permita abordar la materialidad del lenguaje mismo, no meramente lo que lleva el lenguaje en su superficie, incluso en sus versiones desplazadas, sino también un alfabeto que no puede reducirse simplemente a lenguaje y que tal vez permita pensarlo mejor en su relación con la fotografía, dado que esta siempre se mueve en la intersección de inscripciones y materialidades.

Al animarnos a leer formas y figuras, a ver las letras que por sí mismas todavía no dicen nada, el primer experimento nos permite observar la relación entre diferentes épocas y lugares que de otro modo no seríamos capaces de imaginar. Es más, leer estas formas de una manera sintética en su relación entre ellas nos abre la vía para percibir el teatro de signos encarnados dentro del cual vivimos y morimos. Cuando nos ofreces esta idea, querida Susan, nos ayudas a actuar no solo en relación con un nuevo conjunto de normas gramaticales y morfológicas —con una gramática y una morfología que aquí existen en la esfera de lo visible para nosotros—, sino también en relación con un nuevo conjunto de lentes que nos permiten registrar el poder del lenguaje, la fuerza de la inscripción y la huella fotográfica, el proceso de significación a medida que deja sus huellas en la totalidad del mundo, y a medida que es transformado por ese mundo.

Equipados con estas nuevas lentes, quizá podamos emprender la tarea de imaginar una forma más crítica de conocimiento básico que la que aprendemos cuando se nos pide que nos limitemos exclusivamente al alfabeto, una forma de conocimiento que tal vez pueda tener como punto de partida lo que tú denominas aquí “Alphabetography”. En este sentido, quizá seamos capaces de imaginar otro alfabeto, uno que, bajo el rótulo de “Alphabetography”, nos permita contemplar el mundo de una manera distinta, asumir lo que heredamos —alfabetos, escritura, fotografía y todos los elementos del mundo— y recontextualizar, e incluso rematerializar, este legado de una manera que nos abra el mundo en lugar de cerrarlo.

Foto 1. “Alphabetography”, en *Learn to See: A sourcebook of photography projects by teachers and students*, editado por Susan Meiselas, Cambridge, MA, Polaroid Foundation, 1974, pág. 1.

“Photo Swap” [1]. Ahora quiero centrarme en la serialidad de las fotografías, en el hecho de que cada fotografía forma parte de una serie y está incluso escindida en su interior por su propia condición serial —por sus lazos con otras imágenes, relaciones e historias—, pero se trata de una serialidad que debe entenderse en términos de interrupción más que de sucesión. Esta serialidad plantea la cuestión de la distancia y la proximidad entre los “antes” y los “después”, y lo que mediará nuestro pensamiento sobre esta cuestión es el ejercicio que desarrollaste con tus estudiantes titulado “Photo Swap”. Este ejercicio, por descontado, trata también en gran medida sobre los relatos que contamos o inventamos en relación con las imágenes que tenemos ante nosotros. Lo que se juega en él es la posibilidad de crear una narración que dé cuenta del nexo entre dos fotografías tomadas en diferentes momentos y lugares, que pueden ofrecer un relato que las una y, al hacerlo, permitirnos decir algo concreto sobre esas dos imágenes y también sobre la fotografía más en general.

En primer lugar, me planteé este ejercicio concreto en relación con una de las ocho fotografías que dijiste que deseabas llevarte a tu isla desierta, un díptico que extrajiste de una hoja de contactos de uno de los rollos fotográficos que hiciste en 1989. Como recordarás, ese díptico forma

parte de una serie compuesta íntegramente por dípticos y que has reunido bajo el título “From Home to the Field” (De casa al campo). No conocía ese proyecto, ni tampoco ninguna de sus imágenes, porque curiosamente ha permanecido oculto hasta cierto punto en el conjunto de tu obra, aunque creo que guarda una estrecha relación con parte de las cuestiones más importantes que plantea tu trabajo. De hecho, tal vez no sea accidental que lo hayas mantenido guardado, dado que es algo que hacemos a menudo con las cosas que nos son más cercanas.

Me encanta el principio organizador formal de la serie. Por lo que me has dicho, decidiste dejar de tomar fotos en el sitio en que te encontraras y no fotografiar otra escena hasta que hubieras viajado a otro punto del planeta. En este nuevo lugar tomarías una imagen y luego formarías un díptico compuesto de la última imagen tomada en el escenario anterior y la primera imagen que hiciste en el nuevo contexto. Entonces, como los estudiantes de tu clase de “Photo Swap”, reflexionarías sobre qué podría vincular ambas imágenes, tomadas en momentos y lugares diferentes. Si podemos llegar a entender la dinámica visual e histórica entre esas dos imágenes, tal vez podamos empezar a comprender la forma en que todas las imágenes interactúan entre ellas cuando se las yuxtapone, la forma en que, sin aparecer nunca aisladas, todas las imágenes exigen que las leamos en relación con otras imágenes y en virtud de la distancia en la que se establecen todas las relaciones. Quiero centrarme en “From Home to the Field” y en dos de los “intercambios de fotos” que lo componen para extraer algunas lecciones sobre la actividad de leer fotografías en general y desde un punto de vista histórico en particular.

El díptico en cuestión –como ya he dicho, una de las ocho imágenes que te llevarías a una isla desierta– está compuesto por una imagen de tu familia en el estado de Nueva York en el verano de 1989 y por la imagen que tomaste nada más llegar a Nicaragua, unas semanas más tarde, para trabajar en *Pictures from a Revolution*, una

imagen de una cruz que señala el lugar donde habías encontrado once años antes el torso de “Cuesta del Plomo”:

Foto 2. Hoja de contacto, Díptico I, Upstate New York y “Cuesta del Plomo”, Nicaragua, de la serie *From Home to the Field*, 1989.

¿Cómo podemos acercar estas dos imágenes, estos dos mundos? [2] La respuesta más directa tal vez sería, simplemente, mediante la fotografía. Pero esa afirmación es tan solo el principio de un misterio, dado que la cuestión real es qué hay en la fotografía que nos permite colocar estas dos imágenes tan aparentemente distantes una al lado de la otra, y qué es lo que de hecho ocurre cuando se encuentran yuxtapuestas. Aunque esta yuxtaposición tal vez tenga algo de accidental, está claro que también es el resultado de un experimento deliberado y, por tanto, algo más parecido a un “accidente” planeado. Por eso se nos invita a imaginar los motivos que subyacen en este emparejamiento, aunque algunos de esos motivos sean inconscientes.

Quizá, en primer lugar, merezca la pena reparar en que, casi inmediatamente después de tu llegada a Nicaragua, regresaste a ese lugar totalmente cargado de sentido, al menos en relación con tu implicación psicológica, emocional, histórica y política. Eso difícilmente puede tratarse de un accidente, pues, como has dicho, te sientes atraída “como un imán” por lugares donde se han producido desapariciones. El hecho de que esta “segunda” imagen evoque la fotografía que tomaste del torso medio devorado de un combatiente rebelde en ese mismo lugar en 1978 indica que el díptico es, como mínimo, un tríptico, uno que “empieza” con ese cuerpo mutilado en la ladera y, por tanto, quebranta la linealidad que se esperaría normalmente entre un antes y un después. La “primera” imagen de tu familia está tomada antes de la “segunda” imagen del díptico, pero es posterior al primer encuentro con este lugar de ejecuciones concreto en Nicaragua.

No obstante, afirmar que la fotografía puede circular, que plantea preguntas sobre la relación entre el pasado y el presente, quizá no baste, y es ahí donde podríamos constatar la verdadera potencia de tu proyecto “Reframing History” en el que, veinticinco años después de que tomaras esta imagen, instalas una versión de tamaño mural en el lugar exacto en el que fue realizada [3]. Resulta entonces necesario analizar las repercusiones de instalar esta imagen concreta en ese lugar y en ese momento determinados, y eso a pesar de que una fotografía nunca puede mantener una relación fija ni con su procedencia ni con sus repeticiones posteriores. La potencia de reinsertar esta imagen específica en la ladera de la colina en que habías encontrado el torso medio devorado hacía tantos años —un conocido emplazamiento, cerca de Managua, donde tuvieron lugar muchos asesinatos cometidos por la Guardia Nacional antes y durante la insurrección— tiene que ver con la potencia de traer de vuelta un cuerpo a un paisaje que ya no parece recordarlo, y a un tiempo en que tanto el gobierno como el pueblo también han olvidado gran parte de lo que sucedió en ese lugar tantos años atrás. Si la Guardia Nacional se deshizo ahí del cadáver fue porque quería que se viera, como una advertencia y un elemento disuasorio para otros rebeldes. Tomar la fotografía en ese contexto —para exponer la violencia del gobierno mediante la recontextualización de la imagen en una contra-narrativa— es muy distinto a exhibirla en otro momento y en otro contexto histórico-político, pero, en ambos casos, el propósito es impedir que los restos de ese cuerpo caigan en el olvido, impedir que esa muerte singular y todo lo que representa se pierdan en la historia. Pero si esta reproducción de un torso sin vida va a hablar, si va a dar testimonio de las atrocidades que sufrió y que también formaron parte del contexto que nos llevó a su destrucción, si vamos a empezar a entender “todo lo que representa”, necesitamos reconstruir la historia que conserva sellada en su interior, y que resulta invisible dentro del marco de la imagen. Por eso, como explica Benjamin en su *Breve historia de la fotografía* de 1931, a largo plazo es la inscripción

Foto 3. “Cuesta del Plomo”, ladera a las afueras de Managua, un sitio especialmente conocido por los asesinatos que allí perpetró la Guardia Nacional. En este lugar la gente buscaba a diario a personas desaparecidas, Managua, Nicaragua, 1978.

o leyenda de una fotografía lo que acaba convirtiéndose en su rasgo más importante, dado que es lo que nos ayuda a contar su historia. A este respecto, siempre me ha gustado que, en un breve texto en el que abor das esta imagen, explicaras que nunca fue publicada en una revista y creías que debías “hacer un libro para que contuviera esta imagen concreta como una de las 71 fotografías”, y que –y este es el fragmento que me encanta– “el libro entero se confeccionó para contextualizar esa imagen”. Eso indica que solo podemos leer una imagen poniéndola en relación con otras, rodeándola de otros materiales que, juntos, forman parte de la leyenda de la imagen, parte del contexto en el que puede leerse. Es decir, solo podemos leer una imagen abordándola históricamente, pero teniendo en cuenta que nunca podremos saturar por entero los contextos sin los cuales nos resultaría imposible acercarnos a ella siquiera, y eso es así porque la imagen nunca puede ser completamente iluminada por sus varios contextos, ya que ella, simultáneamente, los transforma. Para recalcar este sentido de otro modo, y hasta los límites mismos de lo que puede representarse, podríamos incluso decir que es este cuerpo medio devorado el que constituye la verdadera leyenda de tu fotografía, el que se convierte en el alfabeto secreto que tiene que leerse y al que hay que dotar de un lenguaje, que tiene que ser transformado en palabras y frases.

198 |

Quiero subrayar este punto porque creo que esas son las cuestiones centrales que se reiteran siempre en tus diversos proyectos, pues en todos los casos empiezas con la conciencia de que, pese a la potencia descontextualizadora de la fotografía, esta nunca puede leerse separada de un contexto, es más, separada de innumerables contextos. Por esa razón te preocupa tanto la cuestión del encuadre. Como has apuntado: “En la fotografía fija siempre hay una tensión entre lo que queda dentro y fuera del encuadre”. Lo que queda dentro y fuera del encuadre incluye lo que pasa antes y después del momento en el que se tomó la fotografía, y estos antes y después nunca pueden aislarse de la imagen. Eso significa que las tres imágenes

forman una especie de conjunto y por tanto deben leerse teniendo en cuenta la relación que se establece entre ellas.

Si seguimos los protocolos expuestos en “Alphabetography” y en los ejercicios de *Learning to See* que nos enseñan a buscar las rimas visuales a través de figuras y formas diversas, e incluso en tonos y colores, podemos empezar a inventar un relato que tal vez nos ayude a explicar las relaciones entre estas imágenes. Podríamos empezar con el hecho de que la figura femenina con los brazos extendidos, a punto de entrar en la piscina, sirve aquí como una especie de forma mediadora entre las diferentes fotografías que tomaste en la Cuesta del Plomo, la primera en 1978 y la última en 1989. En el movimiento desde la “i griega” del torso hasta la “te” de la cruz, el cuerpo femenino aparece a la vez como una “i griega” y una “te”, y por tanto muestra la transición entre la primera y la última fotografía, una transición que queda señalada en el hecho de que está a punto de introducirse en el agua, que, como fuerza de disolución y transformación, tal vez anticipa, e incluso facilita, su desaparición en la cruz de la siguiente imagen.

Hay varios elementos formales más a los que también podemos prestar atención, pero aquí solo mencionaré tres. Primero, hay una especie de ecolalia entre la forma del lago de Managua, a lo lejos en la imagen de la derecha del díptico, y las formas de los círculos ondulados alrededor de los dos caños de agua que emergen de la piscina (hay incluso una segunda forma circular en la llanura bajo la cruz en la imagen de Nicaragua). En segundo lugar, el paisaje de tonos más claros en la zona más cercana a la cruz y que se extiende hacia la llanura y el color más oscuro de las colinas en la parte superior izquierda de la fotografía son un rima visual del color más claro del agua más próxima a la mujer y los tonos más oscuros de esa agua según se aleja de ella, sobre todo en la esquina superior izquierda de la fotografía. En tercer lugar, el encuadre de la primera imagen del díptico incluye un torso cercenado en su margen derecho, detrás de la

mujer de pie, que se remite, al menos en el contexto de mi sugerencia de que esta imagen está afectada por su relación con la imagen que llegará más adelante, y con la que precede al díptico en conjunto, aunque solo sea indirectamente y de una manera desplazada, y torso y el brazo de tu anterior imagen, un torso y un brazo que se reacomodan en la cruz que simultáneamente señala su ausencia. Como consecuencia de estas relaciones sucesivas, se dan varios intercambios o trueques entre las fotografías: el agua se cambia por un paisaje, una figura femenina por una cruz, una cruz en lugar de un cuerpo que ya no está presente, un fragmento de un cuerpo vivo se presenta como sustituto de un torso medio devorado, los cuerpos circulares del agua parecen sobrepasar los límites del encuadre de una imagen, y, dado que se hacía desaparecer a los rebeldes tanto en la ladera como a lo largo de las orillas del lago de Managua, un hito conmemorativo comparte su función con una masa de agua que es, a la vez, una tumba y una actividad siempre en movimiento del recuerdo y el olvido. A lo que hay que añadir que una imagen que supuestamente tú asocias estrechamente a la sensación del hogar —puesto que incluye a varios miembros de tu familia— es intercambiada por una imagen que no podría distar más de cualquier cosa que pudieras llamar “hogar”. Sin embargo, en virtud de los intercambios que se producen aquí, la supuesta cercanía a tu familia se ve interrumpida por la intervención de la imagen que la sigue y que introduce oscuridad y muerte en el escenario más idílico de la imagen previa, en el mismo sentido en que el torso que encontraste más de una década antes introducía la muerte y la desaparición en la belleza del paisaje nicaragüense.

Este juego entre vida y muerte, entre tranquilidad y devastación, habita cada una de las imágenes que estamos revisando, y quiebra la estabilidad de la casa, del “hogar” mencionado en el título de tu proyecto, y por tanto imposibilita que el “hogar” se refiera a un emplazamiento único e inequívoco, algo que se reafirma con todos los demás “hogares” que sirven de punto de partida para tus

otros dípticos. De hecho, la multiplicidad de estos otros “hogares” no solo sugiere la movilidad de tu sentido del hogar —que podría indicar que o bien no tienes un sentido fijo de hogar, o bien que eres capaz de encontrar un hogar casi en cualquier parte—, sino también, como contrapeso a lo anterior, que la única constante en cada uno de esos dípticos, lo único que permanece en todos ellos, es tu relación con la fotografía, como si hubieras encontrado un sentido del hogar en la relación con tu cámara, y tal vez incluso en *su* itinerancia. Eso significaría que la trayectoria “del hogar al campo” no es en realidad un desplazamiento cualitativo, ya que el campo se ha convertido en una especie de “hogar” para ti, en la medida en que todos los diferentes hogares de los que partes en esta serie indican que tu hogar nunca es meramente tu hogar, sino siempre algo más, siempre algo en proceso de construcción.

Para empezar a formalizar las “lecciones” que pueden extraerse de este notable díptico, me gustaría decir que el hecho de que cada detalle pueda intercambiarse potencialmente por otro, e incluso por más de uno (por ejemplo, la figura femenina puede convertirse en una cruz y luego, por asociación, en el cuerpo desaparecido al que se refiere la cruz), sugiere las deformaciones y desplazamientos continuos de los que surge el detalle o sujeto fotográfico, pero siempre como otro. Este movimiento de desfiguración, vinculado a la pluralidad entrecruzada de las figuras entretejidas de las imágenes, imposibilita aislar unas imágenes de otras. Además, allá donde todo puede convertirse en alguna otra cosa, nada es únicamente lo que es por sí mismo. Porque las figuras están siempre acechadas por otras figuras, siempre conservan las huellas del otro, son siempre ellas mismas y al mismo tiempo no lo son. Lo que se señala aquí no es solo la estructura de la fotografía en general, una estructura que da nombre simultáneamente a la afirmación y a la pérdida de la identidad que se produce en el acceso a un espacio fotográfico, sino también un modo de crear imágenes que se genera a la escala de sus detalles y que requiere que la

comprendamos, y lo consigue tanto si se hace conscientemente como si no.

Lo que nos dice este díptico es que leer imágenes históricamente implica leerlas en relación con otras imágenes e historias, rastreando en una imagen las huellas transformadas y desfiguradas de las demás. Cada una de estas fotografías se convierte en un suceso en las otras, se repite en ellas, incluso cuando sus repeticiones sean solo el retorno de lo que nunca es lo mismo. La posibilidad que abre nuestra capacidad de leer estas relaciones y diferencias, nos permite hacernos una idea de lo que podríamos querer decir con la dimensión histórica de las imágenes. Por eso debemos leer una imagen en relación con lo que la precede y lo que la sigue, y también por eso la tarea de leer históricamente exige que rastreemos no solo la manera en que una fotografía comparte algunos de sus elementos con otras fotografías, sino también lo que conserva de propio, de idiomático, la imagen.

Apuntaré solo una vez más que este díptico –este díptico que es siempre algo más que un díptico– altera la trayectoria de tu proyecto en el sentido de que afirma desplazarse “del hogar al campo”. Este desplazamiento se reafirma en el segundo díptico que compartiste conmigo, uno que ofrece un punto de partida distinto, un “hogar” distinto –en esta ocasión, tu estudio fotográfico–, pero que de nuevo nos lleva a un cementerio. Este díptico está compuesto por una imagen del momento en que, en 1992, empiezas a construir tu estudio –la imagen muestra tu estudio en plena construcción, con materiales esparcidos por todas partes en el espacio–, y por una imagen tomada unas semanas más tarde, en junio de 1992, en el norte del Kurdistán iraquí. Esta última imagen presenta una serie de bloques de cemento que, formando una especie de círculo, señalan una fosa común donde están enterrados veintisiete vecinos del pueblo iraquí de Koreme, justo antes de su exhumación y de que documentaras las atrocidades guardadas allí dentro –atrocidades cometidas durante la campaña Anfal de Sadam Husein en 1988

contra los kurdos, una campaña que incluyó asesinatos en masa, desapariciones, reubicaciones forzosas y un empeño deliberado de destruir y erradicar a la población kurda de Irak.

Lo que me gustaría apuntar primero es que, en este viaje diferente “del hogar al campo”, aunque ofreces otro lugar como posible hogar —tu estudio fotográfico— al igual que hacías en el primer díptico, este “hogar”, incluso este hogar *diferente*, está asociado a un lugar de muerte y violencia, con un espacio de enterramiento y recuerdo [4]. Esta relación entre el estudio fotográfico y la muerte —entre la fotografía y una red completa de figuras de muerte, entre ellas los dolientes, el cementerio, la tumba, la petrificación y la detención— se da, por descontento, en el interior de la historia del discurso fotográfico, un discurso antiguo e incluso ubicuo. En sus memorias, Nadar llega a sugerir que su estudio fotográfico es una especie de cámara mortuoria en la que sus sujetos están congelados y petrificados. Incluso es posible que recuerdes que escenifica esta identificación en un autorretrato muy famoso, en el que aparece sentado en las catacumbas parisinas, que fotografió a principios de la década de 1860, fijado y paralizado, y rodeado no solo de cráneos y huesos, sino también por sustancias químicas y otros materiales fotográficos.

Foto 4. Hoja de contacto, Díptico II, estudio en Mott Street y fosa común de Koreme, norte de Irak, de la serie *From Home to the Field*, 1992.

Al ubicar su estudio en un osario, en un cementerio, Nadar anticipa la asociación que tu díptico confirma aquí, cuando tu estudio se intercambia o trueca por una fosa común [5]. Lo que en este caso profundiza e intensifica la relación es la transmisión entre la excavación que emprendiste para construir tu estudio en Manhattan y la excavación forense que pronto sacaría a la luz los huesos y restos de los muertos enterrados en esa fosa de Kerome. Ese momento en que inauguras una nueva fase en tu vida —al construir tu estudio fotográfico— se asocia así con el principio de un viaje histórico, y casi arqueológico, que te ocupará seis años. Sin embargo, una vez más, lo que

Foto 5. Félix Nadar, *Autorretrato en las catacumbas*, 1861.

se requeriría para leer la relación entre estas dos imágenes sería una reconstrucción de los diversos contextos que cada una de ellas oculta bajo la superficie y que potencialmente podrían ayudarnos a establecer relaciones salvando la distancia que parece separarlas. Como tú misma dices cuando imaginas una relación entre excavar y tomar fotografías y, en particular, cuando explicas lo que nos permitiría dar sentido a estas actividades supuestamente diferentes: “del mismo modo que una recopilación de huesos desenterrados puede revelar sucesos ocultos, estas fotografías no pueden ser obviadas. Pero, como huesos esparcidos, estas imágenes permanecerían desconectadas del esqueleto narrativo sin el conocimiento de la gente y el lugar del que proceden”.

Lo que nos dicen tus dípticos, sobre todo cuando se los contempla desde la óptica de “Photo Swap” y de todos los ejercicios visuales relacionados, es que lo que nos permite leer las imágenes es nuestra capacidad de inventar una historia, el esqueleto de una narración —y no un mero esbozo, sino una explicación sustancial, basada a fondo en archivos y materiales, de cómo estas imágenes se articulan— que puede reunir historias que son tan invisibles como visibles, y que reúnen imágenes tomadas en momentos y lugares diferentes de manera que pueden desvelar sus secretos históricos y materiales. Si seguimos esos protocolos —sabedores de que, en cada caso, tienen que reinventarse en relación con los contextos específicos en los que funcionan—, podemos empezar a leer imágenes a lo largo del corpus de tu obra de formas nuevas, inesperadas y, creo, tremendamente ricas y fructíferas.

Por ejemplo, leer las rimas visuales entre formas y figuras diferentes nos permite pensar en las relaciones entre estas dos imágenes:

Como sabes, la imagen de la izquierda fue tomada en las afueras de Masaya (Nicaragua) en 1979 y documenta el empeño del gobierno en registrar a cuantos viajaban en autobús, camión o a pie para ver si se podía establecer algún vínculo entre los viajeros y los rebeldes sandinistas [6]. La imagen de la derecha fue tomada en El Salvador en 1980 y también documenta el instante en que los pasajeros de un autobús son registrados e interrogados por la Guardia Nacional, esta vez en la autopista del Norte. Como en la primera imagen, los soldados buscan pruebas de cualquier posible vínculo o simpatía entre los pasajeros y, en este caso, el movimiento guerrillero del FMLN [7]. No obstante, si en una de las imágenes fotografías directamente a los pasajeros, en la otra los fotografías indirectamente, al no enfocarlos a ellos sino a sus sombras (en lo que, según otro título de *Learn to See*, podríamos denominar “Portraits in Disguise” [Retratos camuflados]). Este intercambio de cuerpos por sombras es significativo y habla de la dificultad de mirar directamente a la brutalidad tan evidente en El Salvador de esa época y que, como dijiste una vez, resultaba mucho más difícil de mirar que cualquier otra cosa que hubieras visto en Nicaragua, incluido el torso de “Cuesta del Plomo”. Las sombras son, a la vez, figuras umbral que, proyectando sus contornos sobre la pared, dejan una huella del juego entre presencia y ausencia que se convertirá en el rasgo distintivo de las desapariciones forzosas llevadas a cabo por la dictadura militar.

En el paso de viajeros a sombras, estas anuncian la potencial desaparición de los cuerpos –los cuerpos vistos en la primera imagen y aludidos indirectamente en la segunda– y señalan el miedo y la precariedad que definían la experiencia cotidiana de las personas sometidas a los regímenes militares derechistas que gobernaron la mayor parte de Latinoamérica a lo largo de las décadas de 1970 y 1980. Utilizadas como un medio para eliminar a la oposición y aterrorizar a la población en general, las desapariciones borraban a una persona tanto de la vida como de la muerte, e incluso negaban a los familiares

Foto 6. Se detiene a todos los que viajan en coche, camión, autobús o a pie, Ciudad Sandino, Nicaragua, 1978.

Foto 7. Soldados deteniendo pasajeros de autobús a lo largo de la carretera del norte, El Salvador, 1980.

un cuerpo que llorar. Sin cadáveres, los gobiernos podían afirmar no saber nada del paradero de las personas, y rechazar la hipótesis de que habían sido asesinadas. Si la yuxtaposición de estas dos imágenes nos permite pensar en secuestros, tortura, asesinato y desapariciones de decenas de miles de personas en toda Latinoamérica, también nos permite pensar con más precisión en las semejanzas y diferencias en la manera de manifestarse estas formas de violencia en Nicaragua y El Salvador durante ese mismo periodo. También es verdad que tu segunda imagen jamás se habría tomado si no hubieras hecho la primera. Es decir, que la imagen que tomaste en El Salvador está afectada y mediada por la imagen de Nicaragua. No te habría resultado posible tomar la segunda sin tener la primera presente, ya sea directa o indirectamente, y esto reafirma de nuevo la idea de que siempre llevamos nuestra historia con nosotros, de que nuestra mirada se compone de cuanto hemos visto, y de que tan solo podemos empezar a ver a través de esas mediaciones.

Aunque este emparejamiento sea tal vez más fácilmente legible —dado que ambas imágenes nos cuentan la historia de unos pasajeros de autobús a los que están registrando, aunque una lo haga de una manera más indirecta—, la atención a las rimas formales y visuales también nos permite observar las relaciones entre las imágenes que no comparten inmediatamente este tipo de cercanía temática, como ya he indicado en referencia a los dos dípticos de tu proyecto “From Home to the Field”. Por ejemplo, resulta posible empezar a distinguir relaciones entre imágenes como las tres siguientes, extraídas de tu trabajo en El Salvador y Kurdistan:

Foto 8. Campo de tiro utilizado por el batallón Atlácatl, entrenado por Estados Unidos, Atlácatl, El Salvador, 1983.

La primera imagen muestra el campo de tiro de Usulután (El Salvador) que utilizaba el batallón Atlácatl, entrenado por Estados Unidos [8]. Tomada en 1983, la fotografía muestra una serie de siluetas en un paisaje en el que cada figura representa a una persona que puede convertirse en blanco y ser asesinada. La segunda imagen, tomada en junio de 1992, presenta el nuevo cementerio de

Gohtapa [9], donde los que ocupaban las fosas comunes fueron enterrados de nuevo, y la tercera imagen, también tomada en 1992, muestra un campo en el norte de Irak salpicado de tumbas anónimas de niños asesinados en la campaña Anfal. Yo quería yuxtaponer estas imágenes no solo por las remisiones formales entre ellas –los intercambios que pueden realizarse entre las dianas con siluetas y los hitos de las tumbas, por ejemplo, nos invitan a leer la relación entre las imágenes–, sino también porque me permite responder a una pregunta que me planteaste en cierta ocasión. Es posible que recuerdes que, en una charla sobre la relación entre tus diferentes proyectos, en un momento dado dijiste que al viajar de El Salvador a Kurdistan habías cambiado de continente, pero entonces preguntaste: “¿qué es lo que permanece igual?”. En muchos sentidos, mi tratamiento de tu ejercicio “Photo Swap” y de la forma en que nos permite pensar en cómo podríamos leer las relaciones entre imágenes tomadas en diferentes momentos y lugares ha sido una forma de empezar a responder esa pregunta. Ahora, al situar las imágenes de El Salvador y Kurdistan unas al lado de otras, tal vez puedo ser más preciso, al menos con respecto a esas imágenes: no resulta sorprendente que una de las cosas que permanece igual en este particular desplazamiento de El Salvador a Kurdistan sea la atracción que sientes –o, como poco, la tendencia de tu cámara– a documentar la violencia y las exterminaciones, las desapariciones y las fosas comunes. Si la imagen del campo de tiro señala un momento de preparación, un momento que anticipa los asesinatos, las dos imágenes de cementerios señalan el momento posterior a los diferentes asesinatos y desapariciones, y encarnan momentos más sobrios de recuerdo y conmemoración. En las tres imágenes se respira una especie de silencio y serenidad, pese a las referencias a la violencia y los asesinatos que tuvieron lugar tanto antes como después de los momentos en que fueron tomadas. Por tanto, lo que siempre está presente no es solo tu insistencia en que los numerosos y más importantes detalles de una fotografía son invisibles en ella misma, están fuera de su encuadre incluso si, pese a todo,

Foto 9. Nuevo cementerio de Goktapa, en el que los aldeanos de la fosa común fueron enterrados de nuevo, norte de Irak, junio de 1992.

han dejado en ella sus huellas, sino también el compromiso muy real por tu parte de exponer las huellas de la injusticia allá donde exista, ya sea en Latinoamérica o en Kurdistán, o, a decir verdad, en cualquier lugar. Como he querido indicar, este compromiso se corresponde con la promesa política de un modo de lectura que empieza en el intercambio de imágenes e historias de diferentes tiempos y lugares para ayudarnos a imaginar lazos y relaciones donde jamás habríamos pensado que existían.

*

Me gustaría abordar varios ejercicios más de *Learn to See*, querida Susan, y prometo hacerlo en mi carta siguiente, que será más extensa. Aquí solo he querido sugerir, con este humilde principio, cómo estos dos ejemplos –“Alphabetography” y “Photo Swap”– pueden empezar a delinear los protocolos iniciales del manual sobre cómo leer fotografías que es cada uno de tus proyectos.

Ahora simplemente quiero agradecerte los extraordinarios regalos que nos has hecho en todas tus fotografías, cada una de las cuales espera abrir al menos una puerta, por no decir muchas, para que tal vez podamos aprender a ver un poco más y un poco mejor cada día. También me gustaría agradecerte la oportunidad de pasar este tiempo en mi imaginada isla desierta con tus imágenes y, a través de ellas, contigo.

Con cariño,
Eduardo



1



2



6



3



7



4



8



5



9

El presente número
de *Papel Máquina* se publicó
en febrero de 2024 en la ciudad
de Santiago de Chile.

Se utilizaron las tipografías
Adobe Garamond y Aspira.

Editorial

Eliza Mizrahi
y Sergio Villalobos-Ruminott

Sismográficas

Laura González-Flores
Aurora Fernández Polanco
Juan Leal Ugalde

Diálogos

Georges Didi-Huberman

Campos de batalla

Georges Didi-Huberman

Réplicas y resonancias

Natalia Taccetta
Martina Victoria Villalobos
Vinícius Nicastro Honesko

Traslaciones

Eduardo Cadava

fuego autoinferido_
del rito, la tortura