

La imagen ineluctable, o: “Así es, si así les parece”
sufrimiento, imagen y narrativa

Laila Melchior P. Francisco* y Fernando Garcia Velasco**

Una de las maneras de intentar comprender una cultura es evaluar las formas cómo ella atribuye sentido al sufrimiento humano. Eso implica pensar que el diseño de determinadas construcciones causales al sufrimiento particulariza la sociedad que las concibe, a punto de definir las. O, aún, que la forma como los hombres comprenden su sufrimiento es producida en un contexto hecho singular exactamente a partir de las causalidades vinculadas a la experiencia del sufrir. Parece existir, por ende, por lo menos en el Occidente, una doble articulación entre historia y producción de sentidos del sufrimiento. Es decir: el sufrimiento asume sentidos esencialmente históricos, al mismo tiempo en que la propia historia no es, sino, la “historia de los sentidos del sufrimiento”.

El eje de esta argumentación tal vez se centre en el hecho de que, históricamente, el sufrimiento tiene un papel fundamental en las experiencias humanas. Atribuirle una explicación, comprenderlo, revestirlo de sentido, constituye necesidades del espíritu, exigencias existenciales. Inversamente, la angustia de la ausencia de un sentido para el sufrimiento que se experimenta parece estar siempre presto a confundirse con otra más intensa: la angustia de estar en el mundo.

Las angustias del sufrimiento no explicado pueden, por otro lado, y por sí mismas, generar la construcción de sus sentidos. Reflexionar sobre el sufrimiento presente nos lleva forzosamente al pasado en el que proyectamos su causa. Así, emergen nexos entre sufrimiento y memoria, entre esfuerzos de atribución de sentido a la experiencia humana y producción de la historia de individuos y culturas. Concomitante a esto, la búsqueda por el sentido del sufrimiento está igualmente relacionada al estatuto que se confiere al porvenir. La casualidad del sufrimiento presente solo puede completarse con una experiencia futura que justificará el sufrir. El individuo que sufre hoy, sufre hoy para que mañana no sufra más. Diferentes coyunturas históricas e inclinaciones subjetivas llaman este mañana de paraíso, muerte, progreso, revolución, placer.

Aspecto *sine qua non* de la experiencia e historias humanas, el sufrimiento, más que algo a ser erradicado, es algo a ser comprendido. Freud (1998) percibe en el conflicto entre *deseo* y *culpa* un lugar de construcción de sentidos históricos del sufrimiento. Sobre el caso específico de una cultura pre-moderna, destaca la sabiduría del pueblo judío al crear un dios de reglas morales virtualmente inobservables, ya que son tan rígidas. Eso, interpreta Freud, garantizó a los judíos, en determinado momento de su historia, la posibilidad de explicación de todo el sufrimiento en términos de pecado. Con la modernidad, la consolidación de los sujetos seculares y las dificultades para sostener causalidades asociadas al divino, es la represión social del deseo sexual lo que pasa a ofrecer las articulaciones causales que dan sentido al sufrimiento humano.

* Licenciada en Comunicación Audiovisual en la Escuela de Comunicación (ECO) de la Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ), es alumna del Máster en Comunicación y Cultura en la misma institución. Investiga el tema de las imágenes y los procesos de subjetivación que la acompañan en la contemporaneidad.

** Licenciado en Comunicación Social en la Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ), es alumno del Máster en Comunicación y Cultura en la misma institución. Guionista de videos ficcionales y documentales, actúa también como redactor de contenidos multimedia.

Ya Peter Sloterdijk (2010) elabora posibilidades de atribución de sentidos al sufrimiento en el tiempo, relacionándolas no al deseo de naturaleza erótica, sino a la dimensión colérica de la condición humana. Entre los griegos antiguos y, más tarde, durante toda la historia del cristianismo, el autor muestra como el sufrimiento humano pudo ser comprendido a la luz del enlace entre *honor* y *venganza*. Sea como fuere, la dificultad histórica del sufrimiento es, de forma amplia, la del sentido. Es lo que Nietzsche (2008: 53) sintetiza en una de sus citas más famosas de *Genealogía de la Moral*: "Lo que propiamente hace que nos indignemos contra el sufrimiento no es el sufrimiento en sí mismo, sino el sinsentido del sufrimiento".

La experiencia del sufrimiento –si es posible categorizar de este modo– lleva el imperativo de su comprensión. Para que no se configure como algo indignante, como propone Nietzsche, o, en términos más corrientes y actuales, como algo demasiado angustiante, el sufrimiento demanda que se le confiera facciones aprehensibles. El sufrimiento, en resumen, convoca su narrativa.

“Y, sin embargo, es frecuente que el sufrimiento intermite el sentido y escape al discurso”, alguien podrá decir. De hecho, el sufrimiento de naturaleza física, por ejemplo, parece resistir a la enunciación verbal (Scarry, 1987) y el dolor puede asumir tanto el sentido de la certeza máxima por parte de quien lo siente cuanto el de la duda más radical por parte de un otro que no lo experimente. De otro lado, a eventos de sufrimiento extremo, grandes tragedias y catástrofes de la historia humana, es común que les sean arrojados los signos de lo indecible, lo inaprehensible, lo inenarrable, a ejemplo del exterminio de los judíos durante el régimen nazi –asunto del que se hablará en este texto. Contundentes y de amplia repercusión, objeciones como esas invocan, así como el profundo compromiso ético que las subyace, un régimen teórico de pretensiones que extrapolan las del presente trabajo. Al fin y al cabo, el signo de lo indecible sólo parece posible en la medida que construye, simétricamente, la idea de lo decible, es decir, de aquello que, cuando puesto en el discurso, se da a conocer en sí mismo, en su verdad. Lo que parece inevitable concluir, implica que se acepte la posibilidad de las verdades cognoscibles además del discurso de un sujeto que las produce.

Para tratar de los temas del sufrimiento, de sus sentidos y de la imperiosidad de su narrativa, busquemos, con Foucault (1989; 1996), inscribir este trabajo en un régimen teórico en el que las nociones de verdad, sujeto y discurso permanezcan más comedidas. Sujeto, discurso y verdad son, del punto de vista foucaultiano, nociones indisociables; hacen parte de un mismo régimen, constituyen productos de un mismo grupo de operaciones de poder, que, al incidir sobre los hombres, los convierte en sujetos a respeto de los cuales simultáneamente constituye saberes que con en el tiempo –y bajo la forma de discursos– se consagran como verdades. Una vez que la condición de decibilidad no es sino la del propio acto de decir, afirmamos, como Rancière (2006), que “todo lo que se dice es decible”.

Sintéticamente, el principio teórico que servirá de norte a este texto es el de que el problema del sufrimiento humano, su necesidad de sentido y la obligatoriedad de narrarlo integran una misma cuestión: la de la búsqueda por formas de estar en el mundo. Bajo esta óptica, la posible resistencia del sufrimiento al sentido no hace otra cosa sino evidenciar la relevancia de los intentos de narrarlo. El hecho de que el sufrimiento extremo haya sido declarado inenarrable parece volver todavía más expresivos los esfuerzos en la dirección contraria, de conferir al sufrimiento una

narrativa que lo revista de sentido. Ponerse delante de la tarea de narrar el sufrimiento significa no solo volverlo administrable, posible y soportable, sino también abrazar el desafío de atribuir sentido a la vida humana.

*

Algunas imágenes nos ponen delante de este desafío. El contacto con representaciones del sufrimiento humano puede constituir una ocasión de producción de la narrativa capaz de impregnarlo de sentido. Borges (2006) sugiere que lidiar con la perspectiva de un semejante muerto implica lidiar con la propia muerte. Asimismo, delante de la visión de un túmulo, nos deparamos con el carácter ineluctable de la imagen. El sufrimiento que se da a ver se vuelve inevitable. Huir a la imagen ya no es posible. Resta, entonces, reelaborarla.

Al investigar el tema de lo visible en su naturaleza ineluctable, Didi-Huberman (1998) ofrece lecturas sobre las posturas posibles delante de esta forma singular de confrontación con el sufrimiento de estar enfrente a una imagen de la muerte. En *Lo que vemos, lo que nos mira*, Didi-Huberman sostiene la idea de que, a la imagen que nos toca en el fondo, nos concierne y nos propone cuestiones, conferimos el poder de mirar. Entre una losa funeraria de la abadía de Saint-Victor en Marsella, ilustraciones de la Divina Comedia y figuras de túmulos en Fra Angelico, las imágenes que nos dicen respeto alcanzan los ojos a nosotros y nos convocan a lidiar con la angustia a la que nos exponen.

Dos operaciones despuntan como alternativas a la angustia. La primera de ellas, la “*tautología*”, representa la actitud de quien no desea más que ver lo que es visto inmediatamente. Dice Didi-Huberman (1998: 38):

“Es creer –digo bien: creer– que todo no nos miraría más. Es decidir, delante de un túmulo, permanecer en su volumen como tal, el volumen visible, y postular el resto como inexistente, rechazar el resto al dominio de una invisibilidad sin nombre”.

La verdad rasa expresa en la “*formalidad convexa y simple*” (p. 39) de las superficies y aristas del túmulo ocupa todo el espacio de su sentido, como si fuera para aterrizar la verdad sufrida del otro muerto en su interior.

Al otro intento de gestión de la angustia a la cual una imagen de sufrimiento nos invita, el autor denomina “*creencia*”. Esta modalidad de recepción del sufrimiento visible y de la cual no se puede escapar consiste en el intento de ultrapasar lo metafísicamente. La actitud de la creencia supone un vaciamiento de toda materialidad en cuestión, esto es: un modo de relevar la concreción de la imagen en favor de una verdad trascendental que permite la vida reinar sobre la muerte. Con auxilio de la alegoría de María Magdalena delante del sepulcro vacío de Cristo, Didi-Huberman (1998: 42) define los territorios generales de esa modalidad de recepción:

“[...] es ese vacío de cuerpo que tendrá desencadenado para siempre toda la dialéctica de la creencia. Una aparición de nada, una aparición mínima: algunos indicios de una desaparición. Nada ver, para creer en todo.”

El concepto de aura, consagrado por Walter Benjamin en el ensayo *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, supone la aparición de una doble distancia, de la lejanía de una cosa, por más cerca que pueda estar. Es posible comprender el aura

también, sugiere Didi-Huberman, como una trama privilegiada de espacio y tiempo que da origen a una metamorfosis visual exactamente por medio del poder de la lejanía, el cual se ubica en la capacidad de las imágenes de levantar los ojos hacia nosotros, para nos mirar. Así, la relación con las imágenes de la religión en su aspecto lejano, digno de culto, se ofrece como el paradigma histórico del aura. En el caso específico de las imágenes sagradas, su mirar es insostenible y somos nosotros los que debemos bajar los ojos delante de ellas.

Las imágenes de culto ponen en juego la relación entre ver, creer y mirar. En la modernidad secularizada, sin embargo, la aparición del objeto aurático se desvincula de la *creencia* en su aspecto puramente religioso. Su *aparición*, y su carácter de *presencia*, no son más atributos de una metafísica exclusivamente religiosa. Si, de un lado, la religión sirve como paradigma para el fenómeno del aura, por otro lado esa lejanía ya no es característica particular del divino. El aura no está necesariamente vinculado a la creencia, aunque la *creencia* todavía nos sirva como modelo para esa relación que se establece en el culto, lejano, en la demora en una narrativa que funciona para allá de la materialidad.

Benjamin (1985) ofrece una interesante herramienta teórica para pensar en una oposición a las dos posturas apuntadas por Didi-Huberman: la *imagen dialéctica*, que inaugura un otro tipo de involucramiento con la historia y la verdad de las imágenes. Superando el dilema entre *creencia* y *tautología*, la *imagen dialéctica* entrelaza pasado y presente por medio de la crítica. Así, tal como en la operación de la *creencia*, vemos algo allá de lo que está dado en un primer vistazo. Esa visión, no obstante, no es propiamente la del mundo de la creencia, que nos fuerza a mirar hacia abajo: inversamente, es la de la imagen que nos mira y nos convoca a la crítica, a la producción de narrativa. Esta nueva categoría de la imagen funciona, como veremos, de acuerdo con la proposición benjaminiana de origen, como un torbellino. Además de eso, su lectura nunca se cierra en la imagen misma, pero implica la vinculación de otras tantas imágenes y afectos, articulaciones con el nuevo. Didi-Huberman (1998: 176) desarrolla ese concepto:

“Ni devoción positivista al objeto, ni nostalgia metafísica del suelo inmemorial, el pensamiento dialéctico no busca más *reproducir* el pasado, representarlo: en un único lance lo *producirá* [...]. Una caída, un choque, una conjunción arriesgada, una configuración resultante.”

Volvamos a la hipótesis de que depararse con ciertas imágenes del dolor equivale a ponerse el problema existencial del sentido del sufrimiento. La imagen que nos mira, y de la cual somos incapaces de escapar, parece convocar la narrativa que confiere al sufrimiento los sentidos de que necesita la disposición humana. De un lado, la *tautología* pone en movimiento una narrativa ya constituida de la imagen, como si dijera: “lo que veo es lo que veo, y el resto no me importa” (p. 40). De otro lado, “el hombre de la *creencia* verá siempre alguna otra cosa allá de lo que mira” (p. 48). Ya la *imagen dialéctica* extrapola dicha tensión y solicita la producción de narrativas nuevas, de contenido, por qué no decir, *ficcional*.

Sea *tautología*, *creencia*, o *imagen dialéctica*, lo que importa para nosotros es la idea de que, en sus modalidades de recepción, las imágenes ineluctables del sufrimiento – que nos miran y no nos permiten callar – convocan la producción de narrativas y contribuyen para revestir el sufrimiento de sentido. Depararse con imágenes de

sufrimiento significa, en último análisis, dedicarse al problema de *ser*.

*

El problema existencial inaugurado por la exposición al sufrimiento visible, trae la reflexión sobre la condición de quien lo enfrenta: el espectador de las imágenes ineluctables del dolor. Cuando sostiene la inexistencia de pronósticos seguros para las relaciones entre contenidos representativos, formas artísticas empleadas y afectos movilizados a partir de su combinación, Rancière (2010) enfatiza menos las singularidades de los sentidos de una obra que la autonomía del espectador que los produce. Al alojar un trazo que define la anticipación de las eficacias en la resistencia del arte, el autor sitúa en la “tensión de los afectos” y en la “indecidibilidad de los efectos” algunas de las propiedades de un gesto artístico que se vuelve tan más potente cuanto más capaz de enredar las líneas que atan la percepción sensorial de la obra a su comprensión por parte de un espectador que se descubre obligado a rellenarlas con sentido.

Parece, por ello, necesario subrayar el hecho de que la movilidad de recepción de una imagen ineluctable de sufrimiento esté vinculada no tanto a algo respecto a sí misma, sino a quien la ve. Las narrativas que entran en funcionamiento, los sentidos que el sufrimiento visible asumen y los movimientos existenciales que ponen en marcha no pueden ser delineados con antelación, de forma controlada o homogénea, con base en una supuesta naturaleza del que se nos da a ver y, por su vez, también nos mira. En suma, frente a una imagen ineluctable, *tautología*, *creencia* y *dialéctica* permanecen en el horizonte de las recepciones posibles y se configuran como opciones (y/o posturas) del espectador.

Las ideas de Rancière, lejos de restringirse a las imágenes, se relacionan también por los diversos campos artísticos y representacionales. La representación, argumenta, “no es el acto de volver una cosa visible, es el acto de dar [a la cosa] un equivalente” (p. 139). De este modo, los campos imagético y literario pueden aproximarse el uno del otro. A partir de una obra del artista chileno Alfredo Jaar, Rancière comenta (p. 143):

“Las palabras no ocupan el espacio de las imágenes. Son imágenes, o sea, formas de redistribución de los elementos de la representación. Son figuras que substituyen una imagen por otra, formas visuales por palabras o palabras por formas visuales.”

En Mitchell (2005) encontramos ideas semejantes. Al investigar el universo semántico del vocablo *imagen*, el autor hace hincapié en la distinción, en inglés, entre las palabras *image* y *picture*, que propone designar respectivamente las formas *descarnada* y *encarnada* de la imagen. Así, parece viable tomar la palabra como el caso más radical de *image*, la forma más descarnada de imagen, desde que aceptemos la suposición, con ecos platónicos, de que la imagen verbal es también la imagen mental por excelencia. Por otro lado, parece igualmente aceptable considerar la palabra, cuando escrita con tinta en la página de un libro, como una forma extremadamente encarnada de imagen.

Calvino (1990) llega a un argumento correlato respecto del intercambio entre palabras e imágenes. Al incluir entre sus propuestas para la literatura de este milenio la conservación de las propiedades respecto a su visibilidad, es decir, a su capacidad de “hacer brotar colores y formas de un alineamiento alfabético de caracteres negros

sobre una página blanca” (p. 108), el autor subraya el hecho de que entre las inclinaciones de la escrita literaria, se encuentra la de producir (p. 114)

“visiones polimorfas logradas a través de los ojos y del alma [...], contenidas en las líneas uniformes de caracteres minúsculos y mayúsculos, de puntos, comas y paréntesis”.

Bajo la luz de todas estas posibilidades de permuta entre imágenes y palabras, nos gustaría proponer la idea de que, tal cual al visible ineluctable de Didi-Huberman, conferimos a las palabras que nos toca en nuestro íntimo, las palabras que nos conmueven, que nos dice respecto, que nos interpelan, el poder de mirar. Ciertas imágenes y, ahora también determinadas palabras, nos imponen el desafío de la elaboración existencial por medio de una narrativa capaz de revestirla de sentido.

Retomemos entonces el eje del trabajo. (a) Existen nexos entre el problema de estar en el mundo y el de atribuir sentidos a la experiencia del sufrir; (b) el designio de sentido al sufrimiento se efectúa por medio de narrativas; (c) determinadas imágenes pueden precipitar la producción de la narrativa capaz de revestir el sufrimiento de sentido; (d) palabras e imágenes son intercambiables y se afirman igualmente capaces de movilizar la producción de la narrativa que convoca la atribución de sentido al sufrimiento y (e) la línea que une la representación de un evento de sufrimiento a los sentidos que se le atribuye no es recta o necesaria y cabe, en buena medida, al espectador establecerla.

Con esas hipótesis, este trabajo propone reflexionar sobre posibles formas de recepción y designio de sentido al sufrimiento humano con base en el libro “Si esto es un hombre”, de Primo Levi, y en el monumento “Memorial a los judíos muertos de Europa”, de Peter Eisenman – formas radicalmente distintas de acercamiento de un mismo evento de extremo sufrimiento. La hipótesis es la de que, malgrado la dirección sugerida contundentemente por las particularidades de cada obra, *tautología*, *creencia* y *dialéctica* se mantienen, en todos los casos, entre las posturas posibles a la recepción del sufrimiento con el cual se es confrontado, variando en gran medida en razón de las escojas del espectador. Por consiguiente, sugerimos, el tipo de narrativa, la singularidad de los sentidos que evocan y el alcance de las elaboraciones existenciales que precipitan, se mantiene, por su vez, enlazados menos a las singularidades de naturaleza de la obra que a las disposiciones de quien las constituye.

*

No hay dudas de que la lectura de Primo Levi o, para tomar una obra en especial, de “Si esto es un hombre”, constituye una experiencia inolvidable. El contacto con sus contenidos histórico, ético y literario es algo de que el lector difícilmente podrá desprenderse. Esa inquietante facultad de la obra no es, sin embargo, de difícil demostración. La penosa empresa de aproximar, casi científicamente, eventos que están entre los más sufridos de los que se tiene noticia, la descripción lastimosamente necesita de un mal que parece manifestarse de forma igualmente intensa y arbitraria, el relato minucioso de una economía de la supervivencia en los campos de exterminio nazi, las reflexiones perturbadoras y corajudas sobre la insuficiencia de paradigmas morales para la evaluación de los episodios que el libro describe: he aquí algunos de los elementos que explican la permanencia de sus huellas inolvidables sobre quien lo lee.

La escrita testimonial de Levi es un ejemplo de los vínculos entre sufrimiento y narrativa que nos remite inevitablemente al problema de los sentidos de la existencia. Delante de su narrativa, somos invitados a poner en funcionamiento una otra, por medio de la cual es posible designar sentidos no sólo al sufrimiento que el libro hace visible, sino también a la propia experiencia amplia de sufrir que constituye ocasión de la construcción de formas de estar en el mundo. En ese aspecto, importa recorrer, a título de coyuntura, dos mecanismos a través de los cuales las narrativas producidas en recepción a “Si esto es un hombre” pueden configurarse como respuestas al problema del sentido del sufrimiento humano.

En el primer de ellos, las narrativas movilizadas por el lector se organizan en matrices similares a las que Didi-Huberman describe en términos de *creencia* – en este caso secularizada, históricamente monumentalizada –, según las cuales lo que se ve apunta metafísicamente para allá de aquello mismo que vemos, de modo que a la vida sea salvaguardada la oportunidad de reinar sobre la muerte. A los ojos del lector de la *creencia*, siempre hay, en las palabras ineluctables de Levi, algo más que el sufrimiento causado por la barbarie que encuentra en el vocablo “Auschwitz” su metonimia más potente. Contra las probables intenciones del relato formalmente austero y no estetizante de Levi, el testimonio del horror insoportablemente destituido de sentido puede inaugurar, si el *espectador emancipado* de Rancière así elige creer, una narrativa de contenido casi ficcional, según la cual un hombre sufre para escapar sucesivamente de la muerte, hasta conquistar, pese todo el sufrimiento, la vida. Cuando el testimonio del mal, del horror y de la muerte se vuelve narrativa de una vida que resiste, el sufrimiento parece asumir sentidos que identifican la experiencia de existir con la de persistir, es decir: resistir a la muerte. Cuanto a las objeciones que, para allá de “Si esto es un hombre”, ese relato de supervivencia podría encontrar en el suicidio posterior de Levi, tal vez ellas nos enseñen a desconfiar de toda *creencia*. Excepto, quizás, la creencia en la contingencia del trágico.

Otro mecanismo de recepción narrativa al sufrimiento inevitable que se mantiene en el horizonte del lector de dicho libro, es el de la *tautología* de que habla Didi-Huberman. En este caso, la alternativa a la angustia del sufrimiento consiste en administrarla por medio de la movilización de una narrativa capaz de hacer la experiencia del dolor coincidir con sus rasgos más externos, rasos, literales. Parece aceptable ponderar que, delante del sufrimiento que se da a ver en las palabras del libro, el espectador de la *tautología* pone en marcha una narrativa que aproxima, tanto cuanto posible, el relato de Levi al propio exterminio de los judíos por los nazi. En búsqueda de los sentidos de que necesita imperiosamente su espíritu, el lector que se quiere *tautológico* construye una narrativa que identifica directamente el sufrimiento de Auschwitz al testimonio del libro.

Nos gustaría proponer que la producción de una narrativa *tautológica* en respuesta al sufrimiento relatado por Levi sólo puede ser sostenida por el lector que elige asociar indeleblemente la noción de testimonio a la noción de verdad; que opta por tomar el habla testimonial, en la encarnación escrita sobre las páginas de “Si esto es un hombre”, como la descripción irretocable del sufrimiento a que se refiere. Atribuir al testimonio de Levi el signo de la verdad definitiva sobre Auschwitz equivale a devolver el sufrimiento relatado a sí mismo. De este modo, se recusa a la obra al mismo tiempo cualesquier sentidos que le sean externos y la posibilidad de afirmarse como ocasión de transformación existencial del lector interpelado por el que lee a elaborar su experiencia. Paradójicamente, cuando la relación entre testimonio y

verdad ofusca los nexos entre testimonio y narrativa mediada, entre testimonio y discurso producido por el saber de un sujeto, se reduce el alcance existencial del confronto con las palabras que nos ponen delante del desafío del sentido. Así, para que la lectura de Levi se constituya, en toda su potencialidad, como ocasión de producción de la narrativa capaz de atribuir sentidos a la existencia, es necesario situarla también en el orden del discurso y no sólo en el ámbito de la verdad.

Por fin, la reflexión sobre las condiciones de producción de una narrativa aquí designada *tautológica*, a partir de la obra de Primo Levi, demanda que la pensemos partiendo de aquello que más la singulariza. Por un lado, fragmentación, discontinuidad, cientificidad, lucidez, distancia y escasez absoluta de metáforas son algunos de los elementos que hacen de “Si esto es un hombre” una lectura inolvidable y duradera. Al mismo tiempo, tal vez sean esas mismas características formales que, al aproximar el testimonio de Levi de la condición de forma supuestamente ideal de literatura del dolor, permiten al lector que así lo desea atribuir a su habla la autoridad que puede confundirse con la verdad completa sobre el exterminio de judíos.

Además, no faltan en otros autores argumentos en que las nociones de testimonio y verdad aparecen imbricadas. Hay en Wiesel (1994) la noción de que el testimonio habla pese su voluntad, como quien cumple la misión que le fue impuesta por la condición de portador de la verdad. En Lanzmann (1987), no sólo existe la idea de que el superviviente es alguien que resistió a la muerte sobretodo para que pudiera volverse testimonio de verdad de su sufrimiento, como el habla testimonial que vehicula asume estatuto de forma apropiada por excelencia a la tematización de la *Shoah*. En Agamben (2008), la verdad sobre Auschwitz podría darse a conocer si no fuera el hecho de que las testimonias legítimas no son las que narran, pero las que no han sobrevivido para testimoniar.

*

El “Memorial a los judíos muertos de Europa” es un monumento dedicado a la memoria de judíos víctimas del exterminio nazi. Inaugurado en 2004 en un área central de Berlín, la construcción dio margen a polémicas desde que el derecho de producirla fue llevado por la primera vez a edicto, entre 1994 y 1995. Vencedor no de este, pero de un segundo concurso, el proyecto de Peter Eisenman, renombrado arquitecto, y Richard Serra, un de los exponentes del minimalismo americano, necesitó sufrir sucesivas modificaciones que forzaron la retirada de Serra en 1998, restando a Eisenman su autoría. Asimismo, la tendencia minimalista de la obra fue conservada de un mar de lápidas dispuestas en un laberinto. El carácter minimalista del monumento, no obstante, parece figurar entre uno de los motivos que molesta parte de los críticos de la obra. Una posible explicación para dicho incómodo reside en el hecho de que la narrativa minimalista está, por excelencia, relacionada a la invitación a una tomada de posición *tautológica* frente a la obra, enraizada en el discurso de sus artistas. A respecto de esto, la formulación de Frank Stella de que “todo que es dado a ver es el lo que ves” (Didi-Huberman: 1998: 55) es ejemplar. A partir de este punto de vista, la gran infracción del “Memorial a los judíos”, de contenido marcadamente ético-estético, sería la de “representar de menos”. O, más precisamente, la de fallar en instigar el espectador a la movilización de una narrativa capaz de trascender aquello que ve para conectarlo con el evento al que se refiere. De inspiración minimalista y, por lo tanto, *tautológica*, la obra dejaría de convocar el espectador a elaborar de forma más amplia la experiencia del sufrimiento que está en

su germen, lo que significaría dejar de lado gran parte de los sentidos que podría asumir.

No obstante a las inclinaciones *tautológicas* del “Memorial a los judíos”, Didi-Huberman hace hincapié en la dimensión temporal –y, por lo tanto, experimental– que puede advenir de la fruición de los trabajos de orientación minimalista, respecto de los cuales propone una fenomenología que apunta para allá de su presencia específica como obra de arte. Antes que examinemos las posibilidades de recepción al monumento que se mantiene en el horizonte del espectador que no elige tomarlo *tautológicamente*, cumple, todavía, resaltar el hecho de que en el caso del monumento de Eisenman, no es su huella minimalista el único aspecto a suscitar críticas. Aunque vinculada a esta, una otra preocupación es recurrente, la de la profanación deliberada de su peso histórico. No se trata aquí de la profanación que adquiere la connotación positiva consagrada por Agamben (2007), sino una otra, que sugiere el total olvido de las propuestas que la obra pone en cuestión. Sin embargo, esta inquietud no puede ser arrogada a las singularidades del “Memorial a los judíos”. Ya que, por fin, como Rancière no nos deja perder de vista, el compromiso ético de un gesto artístico no está necesariamente vinculado, por ejemplo, a las opciones por una representación estéticamente más cruda y derecha del dolor. Lo que, además, apunta para la posibilidad de reservarse al monumento de Eisenman, caso quiera, el mérito de evitar una estética marcadamente abyecta.

Para allá de las críticas a su adecuación como representación del exterminio de los judíos en los campos nazi, proponemos que el “Memorial a los judíos” sea tomado como un *dispositivo*, en la acepción que el término adquiere en Foucault (1988), a partir de la cual el monumento permanece dotado de positividad y, por consiguiente, se mantiene apto a movilizar narrativas capaces de atribuir sentidos al sufrimiento a que se refiere. Considerada de esta manera, la obra de Eisenman asume una función distinta de la que Danziger postula en sus “Notas sobre el terreno baldío”, cuando relaciona al monumento la disposición de “callar la fuerza de ese vacío, alejar los fantasmas de la capital” (2003: 83). Al revés, de acuerdo con Schwenpperhäuser (*en* Danziger), del punto de vista ético la renuncia al intentar una aproximación de naturaleza estética del exterminio de los judíos sería en sí un símbolo negativo, algo como una mentalidad del punto final.

Como *dispositivo*, los túmulos que hacen parte del “Memorial” no traducen apenas el inverso de una “ética del olvido” como, en su materialidad visible ineluctable, son también tan capaces de *nos mirar* cuanto de suscitar un ir más allá de su recepción *tautológica* por parte del espectador. Lo que importa de la obra de Eisenman, proponemos, es menos la oposición entre habla y silencio, el construido versus el vacío, del que el significado de las diferentes potencias contenidas en las posturas que se puede asumir delante de ella. Al reflexionar sobre las formas de representación de eventos relacionados al masacre de los judíos por los nazi, Maxim Shrayer (2013), especialista en literatura judía en Rusia, observa la diferencia entre las potencias que considera peculiares a los intentos de encarnarlas en prosa y en poesía. De acuerdo con Shrayer, la prosa ofrece, al menos en su forma más frecuente, una experiencia más delimitada, mientras la poesía invita a la construcción de sentidos en el espacio de sus lagunas ofrecidas por la obra.

La indignación entorno de la composición de los sentidos a partir de la obra de Eisenman conduce a la reflexión sobre el papel desempeñado por el cuerpo del

espectador inmerso en la experiencia receptiva del “Memorial”. En la medida en que es en el propio trayecto del monumento dónde hay lugar para la fabulación, o, podemos decir, el proceso de construcción de la narrativa que rellena de sentidos el sufrimiento que la obra designa, sólo cuando el espectador se pone en contacto con su naturaleza inmersiva, cuando se pone en el límite “entre un delante y un adentro” (Didi-Huberman, 1998: 234), que se puede producir sus sentidos. Cuando el cuerpo atraviesa el laberinto de lápidas, en la experiencia física del espectador del “Memorial”, reside la ocasión de construcción de narrativas que, como piden las modalidades receptivas de la *creencia*, trascienden la materialidad de la obra, revistiéndola de sentidos que apuntan para las articulaciones entre las existencias del sufrimiento y la existencia humana.

Al fin y al cabo, podemos retomar la noción de *origen*, conceptualada por Benjamin como torbellino, elemento anacrónico que ofrece a la historia la facultad de aproximación dialéctica de tiempos homogéneos. La idea de origen, como algo que permanece siempre ligado al vigor del evento del que hace parte, permite al espectador aproximarse del “Memorial a los judíos” también según un régimen *dialéctico*. Al proporcionar el encuentro entre el pasado del evento al que se reporta al presente del cuerpo a cuerpo con su estructura visible, las formas de recepción que perciben en el monumento una *imagen dialéctica* llevan en consideración el anacronismo en sus posibilidades más positivas y críticas.

Así, el confronto con la obra de Eisenman puede ser una llave para la elaboración de narrativas que, al mismo tiempo que consideran los sentidos del exterminio de los judíos por los nazi, reservan la posibilidad de hacerlos dialogar críticamente con otros, contruidos por los espectadores en el momento en el que se depara con el monumento. En la condición de dispositivo positivamente anacrónico, el “Memorial a los judíos muertos en Europa” ofrece al espectador, una vez que sea esa su disposición, la oportunidad de fabricación de narrativas que le aseguren la posibilidad de atribución, a través de la crítica, de sentidos a la experiencia del sufrimiento pasado y presente, a partir de los cuales pueden, una vez más, construir formas de estar en el mundo.

*

Como es posible notar, parte del título de este artículo es tomado como préstamo de Luigi Pirandello. Su empleo, sin embargo, no se debe a aquello que revela sobre la pieza teatral a que se refiere, pero al significado más literal de las palabras que lo forman. Movilizadas por el dolor visible, las narrativas dependen de quien las formula. El sentido del sufrimiento, así como el de la experiencia humana, es uno mismo que elige. O, en la concisión de las palabras del gran dramaturgo italiano: “Así es, si así les parece”.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio 2008 (1998) *O que resta de Auschwitz?* (São Paulo: Boitempo)
- _____ 2007 (2005) *Profanações* (São Paulo: Boitempo)
- BENJAMIN, Walter 1985 *Obras Escolhidas, Volume I – Magia e Técnica, Arte e Política* (São Paulo: Brasiliense)
- _____ 1985 (1928) *Origine du drame barroque allemand* (Paris: Flammarion)
- _____ 2006 (1982) *Passagens* (Belo Horizonte: UFMG)
- BORGES, Jorge Luis 2006 (1923) "Remordimiento por cualquier muerte" en *Páginas Escogidas* (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas)
- CALVINO, Italo 1990 (1988) *Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas* (São Paulo: Companhia das Letras)
- DANZIGER, Leila 2004 "Notas sobre um 'terreno baldio'" en *Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro) Nº 5
- DIDI-HUBERMAN, Georges 1998 (1992) *O que vemos, o que nos olha* (São Paulo: 34)
- _____ 2008 *La ressemblance par contact* (Paris: Ed. Le Minuit)
- FOUCAULT, Michel 1996 (1971) *A Ordem do Discurso* (São Paulo: Loyola)
- _____ 1979 *Microfísica do poder* (Rio de Janeiro: Graal)
- _____ 1977 (1976) *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber* (Rio de Janeiro: Graal)
- FREUD, Sigmund 1997 (1929) *O mal-estar na civilização* (Rio de Janeiro: Imago)
- LANZMANN, Claude 1987 *Shoah. Vozes e Faces do Holocausto* (São Paulo: Brasiliense)
- LEVI, Primo 1990 (1986) *Os afogados e os sobreviventes* (Rio de Janeiro: Paz e Terra)
- _____ 1997 (1963) *A trégua* (São Paulo: Companhia das Letras)
- _____ 2000 (1947/1958) *É isto um homem* (Rio de Janeiro: Rocco)
- LINS, Consuelo; Rezende, Luiz Augusto; França, Andréa 2011 A noção de documentário e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo en *Revista Galáxia* (São Paulo) Nº 21.
- MITCHELL, William J. Thomas 2005 *What do pictures want?* (Chicago: University of Chicago Press)
- NIETZSCHE, Friedrich 1987 (1887) *Genealogia da moral* (São Paulo: Companhia das Letras).
- PENIDO, Stella 1989 "Walter Benjamin: a História como Construção e Alegoria" en O que nos faz pensar. *Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio* (Rio de Janeiro) Nº 1.
- SLOTERDIJK, Peter 2010 (2006) *Rage and time* (Nueva York: Columbia University Press)
- RANCIÈRE, Jacques 2010 (2008) *O espectador emancipado* (Lisboa: Orfeu Negro)
- _____ 2006 "Figuras do testemunho e democracia" en *Revista Intervalo* (Lisboa) Nº 2
- SARLO, Beatriz 2007 *Cultura da memória e guinada subjetiva* (São Paulo: Companhia das Letras/Editora UFMG)
- SCARRY, Elaine 1985 *The body in pain: the making and unmaking of the world* (Nueva York/Oxford:Oxford University Press)
- SHRAYER, Maxim 2012 "Ponencia sobre el libro 'I Saw it: Ilya Selvinsky and the legacy or bearing witness to the Shoah'", PUC-Rio, Rio de Janeiro, 30 de mayo.
- WIESEL, Elie 1994 "Por que eu escrevo?" en Vieira, Nelson (comp.) *Construindo a imagem do judeu: algumas abordagens teóricas* (Rio de Janeiro: Imago)