

JEAN LUC NANCY

## La representación prohibida

*Memo*

*Ein Mann, den manche für weise  
hielten, erklärte, nach Auschwitz  
wäre kein Gedicht mehr möglich.*

*Der weise Mann scheint  
keine hohe Meinung  
von Gedichten gehabt zu haben -  
als wären es Seelentröster  
für empfindsame Buchhalter  
oder bemalte Butzenscheiben,  
durch die man die Welt sieht.*

*Wir glauben, dass Gedichte  
überhaupt erst jetzt wieder möglich  
geworden sind, insofern nämlich als  
nur im Gedicht sich sagen lässt,  
was sonst  
jeder Beschreibung spotte.(1)*

(Nuestra pregunta es: ¿qué es, entonces, lo que "burla la descripción", y por tanto la clase de representación que podemos entender con este término, y qué otra representación tiene lugar en el poema?)

*Ô vous, voleurs des heures authentiques de la mort,*

*Des derniers souffles et de l'endormissement des paupières,*

*Soyez sûrs d'une chose:*

*L'ange rassemble*

*Ce que vous avez rejeté. 2*

(Nuestra lectura es: el ángel que recoge las muertes robadas es el poema.)

A propósito de la representación de los campos de exterminio o de la Shoah, circula en la opinión una proposición mal determinada pero insistente: no se podría o no se debería representar el exterminio. Sería imposible o estaría prohibido, o sería imposible y además prohibido (o bien prohibido y además imposible). En su indecisión, esta proposición ya es confusa. Se agrega con frecuencia a ella de manera más o menos expresa, una confusión suplementaria cuando parece que se compara con lo que llamamos la prohibición bíblica de la representación. (No voy aquí a buscar huellas escritas de estas proposiciones, pero recordemos que han circulado, en particular, en la polémica que rodeó el estreno de la película de Spielberg, *La lista de Schindler*, y más particularmente aún, en la que oponía esta película a *Shoah*, la película de Lanzmann. Podríamos recordar muchos otros episodios en torno a otras películas o a obras plásticas.)

El discurso que rechaza la representación de los campos es confuso porque su contenido no se deja circunscribir con claridad y porque sus razones son aún menos claramente determinables (por no mencionar el hecho de que a veces también se deja rodear de un nimbo de carácter sagrado, sobre el que habremos de volver).

¿Se trata en realidad de una imposibilidad o de una ilegitimidad? Si es de una imposibilidad, ¿a qué se debería (partiendo de que no se puede pensar en problemas técnicos)? ¿Se debería al carácter insostenible de lo que habría que representar? No nos indigna, sin embargo, el cuadro de David Olère que representa a los deportados en la cámara de gas bajo los primeros efluvios del Zyklon-B. 3 (Si se dice que David Olère es a su vez un sobreviviente para reconocerle un derecho que nosotros no tendríamos, esto no afecta al cuadro en sí. Tampoco afecta a la cuestión de saber cuál sería ese "derecho", ni a la de saber hasta dónde el pintor sobreviviente es exactamente el mismo que el deportado.) En otro plano, tampoco nos indignan los horrores de la guerra en los grabados de Goya, ni las escenas atroces de heridos y muertos que hay en muchas películas. 4 Tampoco condenamos, sea cual fuere la experiencia como lectores, la escena en *White Hotel* de Dylan Thomas, 5 escrita desde el punto de vista de una mujer que se descubre viva entre los cadáveres amontonados en una fosa de ejecutados. (En un registro algo diferente, pero que a mí me parece muy sugerente, también podríamos decir: la cuestión reside en lo que distingue la posibilidad, nunca impugnada, de las innumerables representaciones de muertos y de moribundos en los monumentos de la Primera Guerra Mundial, sobre todo, pero también en los de la Segunda -guerra y lucha de resistencia-, y la repentina oleada de problemas y discusiones cuando se trata de los campos de exterminio, que, de hecho, no tienen nada de guerrero. 6 )

Si se trata, en cambio, de una ilegitimidad, sólo puede remitir a una prohibición religiosa, que se empieza a invocar, por lo tanto, fuera de contexto y sin justificar este desplazamiento. Simultáneamente, se produce un deslizamiento de esta prohibición -que en la forma habitual en que se invoca, concierne en el más alto grado a Dios-, a la persona de los judíos exterminados (y después a la de las demás víctimas). Este deslizamiento se ha de cuestionar, pero no porque sería ilegítimo que regresara de Dios a la criatura, y después del creyente al incrédulo, sino precisamente porque esta transformación se puede justificar totalmente mediante un análisis preciso tanto de la llamada "prohibición" como de la susodicha "representación".

Hay que hacer, pues, una aclaración necesaria con el fin de pensar con rigor la cuestión que se enuncia como la "representación de la Shoah". Yo, aquí, la esbozo de manera muy simple a partir de tres argumentos de los que ofrezco, para empezar, una formulación mínima:

1 . La "prohibición de la representación" no tiene nada (o poco) que ver con la interdicción de producir obras figurativas. Tiene todo que ver, en cambio, con la realidad o con la verdad más firme del arte, es decir, también y en última instancia, con la verdad de la representación que esa "prohibición" saca a la luz de un modo paradójico.

2 . La "representación de la Shoah" no sólo es posible y lícita, sino que es de hecho necesaria e imperativa, a condición de que la idea de "representación" se entienda en el sentido estricto que debe ser el suyo.

3 . Los campos de exterminio son una maniobra de sobrerrepresentación, en la que una voluntad de presencia íntegra se consagra al espectáculo del aniquilamiento de la posibilidad representativa.

1 . La prohibición de la representación no se ha de entender necesariamente -ni incluso en absoluto- bajo el régimen de una iconoclasia. Aunque la iconoclasia (o la simple abstención de imágenes, que yo clasifico aquí con este término) haya sido y sea todavía de algún modo, una de las grandes vetas de interpretación del mandamiento que se enuncia en el libro del Éxodo 7 , dista mucho, no obstante, de ser la única, incluso en la tradición israelita (y también en la tradición del islam, donde además hay que precisar que el mandamiento como tal no figura en el Corán, sino que fue extrapolado de él por interpretación), por no mencionar las diversas tradiciones cristianas. No es éste el lugar para renovar el estudio de la cuestión, y me contentaré con algunos rasgos salientes que tienen importancia para lo que me propongo desarrollar.

En primer lugar, hay que recordar que el mandamiento prohíbe hacer imágenes "de todo lo que hay en los cielos, en la tierra y en las aguas", es decir, de todas las cosas, y ante todo hacer imágenes *esculpidas* (la insistencia en la escultura y en la producción de esas esculturas es notable en todos los textos conexos del corpus bíblico, y en la tradición talmúdica y hasídica). El mandamiento se refiere, pues, a la producción de formas consistentes, enteras y autónomas como lo es una estatua, y destinadas a ser usadas como ídolos. De lo que se trata es de la idolatría, y no de la imagen como tal, ni de la "representación". El ídolo es un dios fabricado y no la representación de un dios, y el carácter ridículo y falso de su divinidad se debe al hecho de que sea fabricado.<sup>8</sup> Es una imagen que se considera que vale por sí misma y no por lo que representa, una imagen que por sí misma es una presencia divina y que por esta razón está hecha de materiales preciosos y duraderos, madera imputrescible, oro y plata, etc.<sup>9</sup> y que ante todo es una forma tallada, una estela, una columna o bien hasta un árbol o un bosquecillo. Por otra parte, la imagen recibe nombres diversos según los contextos, y la mayor parte de estos nombres, todos traducidos en griego por *eidolon*, no pertenecen al léxico de la visión.<sup>10</sup> No es la imagen de dios la que se condena: puesto que, por una parte, esos dioses no están en ningún otro lado que en esas estatuas, y por otra parte, como el dios de Israel no tiene forma, tampoco tiene imagen:<sup>11</sup> no tiene ninguna semejanza sino la del hombre, y ésta no es una semejanza de forma ni de materia (el hombre es, pues, a imagen de lo que es sin imagen). Lo que se condena no es, por tanto, lo que es "imagen de", lo que forma por sí mismo presencia afirmada, presencia pura de alguna especie, presencia máxima resumida en su estar-allí: el ídolo no se mueve, no ve, no habla, "le gritamos, pero él no responde"<sup>12</sup>, y el idólatra, frente a él, es también el que no ve y no entiende.<sup>13</sup> Al contrario, el "verdadero dios" no es en suma más que palabra (dirigida a su pueblo), visión (del corazón del hombre), movimiento (para acompañar a su pueblo).

No es, pues, por motivo de copia o de imagen que imita que se condena el ídolo: es por motivo de la presencia plena, densa, presencia de o en una inmanencia en la que nada se abre (ojo, oído o boca) y de la que nada se escapa (pensamiento o palabra en lo hondo de una garganta o de una mirada). Más tarde, los comentarios talmúdicos precisarán que es lícito pintar -y no esculpir- rostros (la cuestión se circunscribe a las aberturas...), pero es preciso que esos rostros nunca estén completos: la completitud es un acabamiento que cierra, sin acceso, sin paso. La verdadera prohibición<sup>14</sup> es la imagen esculpida de un rostro completo, mientras que en el Templo, los dos Querubines dorados deben tener los rostros dirigidos uno hacia el otro y el conjunto en dirección al "Arca de la Alianza",<sup>15</sup> es decir, en dirección a la palabra de Dios, o más exactamente, del dios-que-es-palabra (y por tanto, por esta razón, su nombre es impronunciable, puesto que no hay nada de lo dicho, sino el decir mismo).<sup>16</sup>

De cualquier manera que uno se sitúe con relación a la "prohibición de la representación", y de manera más general con relación a su contexto religioso, tendrá que reconocer que la interpretación iconoclasta del precepto no implica una *condena* de las imágenes sino porque presupone, en realidad, una cierta *interpretación* de la imagen: es necesario que ésta se piense como presencia cerrada, acabada en su orden, abierta a nada o por nada más, y encerrada en una "estupidez de ídolo".<sup>17</sup>

La imagen rebajada a la suplencia, imitadora y por tanto inesencial, derivada e inanimada, inconsistente o engañosa: un tema que no es muy familiar. En realidad fue el resultado para toda la historia occidental de la alianza que se hizo (y que sin duda selló a Occidente como tal) entre el precepto monoteísta y el tema griego de la copia o de la simulación, del artificio y de la falta de original. De esta alianza, evidentemente, proviene y llega hasta nosotros una desconfianza ininterrumpida hacia las imágenes en el seno mismo de la cultura que las produce con profusión, la sospecha de las "apariencias" o del "espectáculo" y cierta crítica complaciente a la "civilización de las imágenes", aunque por otra parte provengan de ella, *a contrario*, todos los intentos de defensa y de ilustración de las artes, y todas las fenomenologías. 18

Para entender el problema llamado de la "representación", hay que estar atento a esta alianza constitutiva de nuestra historia y a lo que en ella genera, simultáneamente, vínculo y desvinculación, a lo que ensambla dos motivos pero también a lo que los desune, y a lo que provoca entre ellos transacciones y repartos más complejos, más sutiles o más retorcidos de lo que parece.

El doble motivo, si no nos engañamos en cuanto a la prohibición bíblica ni en cuanto a la exigencia griega, es por tanto, por una parte, el de un Dios que no se adecua para nada a la imagen, sino que entrega su verdad sólo en el retiro de su presencia, una presencia cuyo sentido es un *absens*, si esta reducción es posible,<sup>19</sup> y por otra parte, el motivo de una *idealidad* lógica (en el sentido en que el orden del *logos*, y si se prefiere de la razón, lo constituye la relación con la idealidad), es decir, exactamente el motivo de una forma, o de una imagen, inteligible, es decir, *que forma* la inteligibilidad. Por un lado, el *absens* condena la presencia que se ofrece como completitud de sentido, y por el otro, la *idea* abate la imagen sensible que es sólo su reflejo, el reflejo degradado de una imagen superior. Pero de un lado el *absens* inicia su retirada en el mundo mismo, y, por otro, la imagen sensible indica o indexa la *idea*. De ello se desprende una lógica por partida doble cuyos valores se intercambian, se contaminan y se enfrentan. El cristianismo en primer lugar y el arte del mundo moderno después fueron los lugares de esta mezcla, si no es que, a fin de cuentas, son un solo y único lugar.

Sin querer desenredar ahora lo intrincado y la intriga que esto implica, primero plantearé simplemente, como provisión para el recorrido que nos espera, lo siguiente: si bien el arte siempre puede ser presa de operaciones de intimidación idolátrica (cuya idea misma del "arte", tomado en su sentido absoluto, puede ser también su fuerza, no hay que olvidarlo), esto no quiere decir que lo que se ha denominado el "arte", progresivamente desde el Renacimiento y urdiendo en él todos los hilos de la madeja, haya tenido siempre por objeto, junto con la producción de imágenes (visuales, sonoras), todo lo contrario de una fabricación de ídolos y todo lo contrario de un empobrecimiento de lo sensible: no una presencia densa y tautológica ante la cual prosternarse, sino la presentación de una ausencia abierta en la base misma -sensible- de la obra llamada de "arte". Y esta presentación se ha llamado, en francés (y en español), *representación*.<sup>20</sup> La representación no es un simulacro: no es el reemplazo del original -en realidad, no se refiere a una *cosa*: es la presentación de lo que no se resume en una presencia dada y acabada (o dada totalmente acabada), o bien es hacer presente una realidad (o forma) inteligible por la mediación formal de una realidad sensible. Las dos maneras de entenderla no se yuxtaponen, ni en lo que comparten ni en su contienda íntima, sino que son necesarias en conjunto y una contra otra para pensar el enredo o el arcano de la "representación".

2. Por consiguiente, decir que la representación de la Shoah es imposible y/o prohibida no puede tener ningún otro sentido más que la imposibilidad y/o la prohibición, ya sea de restablecer la realidad del exterminio en un bloque macizo de presencia significativa (en un "ídolo"), como si hubiera aún en él una significación posible, ya sea de proponer una realidad sensible, forma o figura, que remitiera a una forma inteligible, como si debiera de haber alguna en ella. Pero hay que reconocer que esto es lo que se produce cuando los monumentos o los memoriales proceden de una voluntad de colar, literalmente, en el bronce (el hormigón o la película) el horror de los deportados lanzándose a las alambradas electrificadas o arrojados en bloque al gas y a las llamas (pienso en cualquiera de los grupos esculturales de Yad Vashem, en Jerusalén, en otro semejante en el cementerio de Forest Lawn en Los Ángeles, en muchas pinturas, incluidas las de David Olère). Sin embargo, no quiero dar a entender que estas obras sean criticables o discutibles: en un sentido, escapan a todo criterio estético (se puede decir lo mismo por ejemplo, en un sentido totalmente diferente, del

folletín de la televisión norteamericana *Holocausto* de hace unos quince años), estas obras "no representan", conmemoran, es decir, se limitan a ser señales, sin aceptar, sin embargo, que son estrictas señalizaciones, como lo son desde los años ochenta las señales de identificación de los campos en Berlín rematadas con la inscripción "*Orte des Schreckens*", etc., o una estela en Baden-Baden que enuncia secamente los hechos de la *Kristallnacht*, obras que, por consiguiente, declaran también una molestia o una vergüenza, en resumidas cuentas, su propia impotencia de representar, su debilidad artística y su resistencia a instalarse en el estatus de obras o a parecer que lo hacen.

Lo que se trata entonces de comprender, y sobre lo que hay que volver, no es exactamente el horror o la santidad, a la que se cree que la representación no podría tocar (mientras que, tal vez, ninguna representación la toca nunca más que en sumo grado, so pena de ser mueca, gesticulación o ilustración): lo que hay que comprender, más precisamente, es que la efectividad de los campos de exterminio consistió en primer lugar en un aplastamiento de la representación, o de la posibilidad representativa, de suerte que, efectivamente, o bien ya no se puede representar de ninguna manera, o bien pone a prueba la representación, es lo siguiente: cómo hacer que advenga a la presencia aquello que no es del orden de la presencia. (En este sentido preciso, para decirlo por primera vez, es que quiero hacer comprender la expresión "representación prohibida" con la que he titulado este texto: "prohibida" en el sentido de sorprendida y suspendida ante esto otro que no es la presencia. Ya llegaremos a esto.)

La cuestión de la representación de Auschwitz -suponiendo que hubiera que mantenerla, en estos términos, como pregunta- no puede resolverse -si es que se puede- en una referencia, ya sea negativa o positiva, ya sea en un horror extremo, ya sea en una santidad extrema. Esa pregunta debe pasar por la que sigue: ¿qué sucedió en Auschwitz con la representación? ¿Cómo se puso ésta en juego allí?

Si hay una pregunta propia de la representación de la Shoah -o bien no lo hay, sino mediante un pathos comprensible, pero sin rigor-, debe cumplir con la condición que la Shoah pone a la representación, lo cual equivale también a decir: debe tratar de lo que este acontecimiento *representa* en el (o del) destino occidental (y "destino occidental" es, lo admito de inmediato, una fórmula cargada de representaciones latentes que no tenemos en claro: y no podemos tenerlas, sin duda, más que pasando por el análisis de las condiciones de una "representación de la Shoah"). Shoah es también una crisis última de la representación (y al enunciarlo, no hay ninguna abstracción, ninguna fría conversión en el concepto).

De momento, voy a separarme de la perspectiva de los campos de exterminio y a considerar por sí misma la cuestión de la representación.

Como ya se habrá entendido por lo que precede, se trata de pensar que la "representación" no es solamente un régimen particular de operación o de técnica, sino que esta palabra propone también un nombre general para el acontecimiento y la configuración que ordinariamente llamamos "Occidente", es decir, también para aquello en cuyo cumplimiento la historia corre delante de nosotros, después de haber puesto en crisis total el orden de la representación. (Sé que para algunos estoy repitiendo banalidades -¿pero se ha escrutado lo suficiente lo que está en juego?-, mientras que a otros les sorprenderá que se haya concedido semejante lugar "historial" a la "representación": a estos últimos les pido que piensen un instante en la amplitud y la intensidad de la metamorfosis que nos expone la historia de las artes en un siglo, digamos que de 1850 a 1950, y por lo tanto, también a través de Auschwitz y de algunos otros acontecimientos.)

Llegados aquí, hay que hacer una precisión: si pido que se piense en algo como el curso de una historia en el sentido fuerte del término, y no sólo en historias separadas, no pretendo con ello determinar una estricta necesidad histórica del nazismo. Lo que importa, sin embargo, es sustraer ante todo a éste la categoría de accidente monstruoso ocurrido en la historia y a la historia, puesto que lo sustraeríamos así a toda posibilidad de pensamiento. Esto empieza a estar bastante reconocido, pero no lo suficiente. Pero no es necesario fabricar una visión de la historia del tipo denominado "hegeliano" para exigir que nuestro pensamiento enlace y anude, para ser un pensamiento, los lineamientos de una procedencia y de un movimiento: algo diferente a un destino, pero que tampoco es una polvareda de contingencias (doble manera de renunciar a pensar una libertad y una humanidad).

El acceso más simple a la problemática de la representación es su nombre, al que ya he hecho alusión y del que ya he dicho que su significación la entienden los filósofos, sin que por ello, y ni siquiera en el interior de la filosofía, sea siempre fácil evitar las confusiones o las discusiones (pero es también porque la cosa misma está hecha del singular intrincamiento que se ha urdido en nuestra historia, y que ha urdido esta historia, que la ha trenzado y que también la ha maniatado o estrangulado).

El *re* de la palabra "representación" no es repetitivo sino intensivo (para ser más precisos, el valor inicialmente iterativo del prefijo *re* en las lenguas latinas, se transforma a menudo en valor intensivo o, como decimos, "frecuentativo"). La *repraesentatio* es una presentación subrayada (apoyada en su rasgo y/o en su dirección: destinada a una mirada determinada). La palabra tiene también su primer sentido en su empleo en el teatro (donde no tiene nada que ver con el número de representaciones y donde, precisamente, se distingue netamente de la "repetición"), y en su antiguo empleo judicial -producción de una pieza, de un documento-, o también en el sentido de "hacer observar, exponer con insistencia".<sup>21</sup> La palabra latina sirvió para traducir del griego *hypotyposis*, que designa un esbozo, un esquema, la presentación de los trazos de una figura en el sentido más amplio, sin ninguna idea de repetición (en retórica, la palabra designa la puesta en escena de personas o de cosas como vivas ante nosotros: una vez más, casi, se trata de teatro...).

Es también de allí de donde viene el empleo psicológico y filosófico del término: la representación mental o intelectual, en la encrucijada de la imagen y la idea, no es en primer lugar la copia de algo, sino la presentación del objeto al sujeto (que es tanto como decir: la constitución del objeto como tal, recordando que en torno a este núcleo se han cristalizado los mayores debates del pensamiento moderno, los de los empirismos y los idealismos, los del saber científico y del conocimiento sensible, de la representación política y de la representación artística, etc.). La representación es una presencia presentada, expuesta o exhibida. No es, por lo tanto, la presencia pura y simple: no es justamente la inmediatez de estar-puesta-ahí, sino que extrae la presencia de esta inmediatez, aunque la haga valer *en calidad de* una u otra presencia. Dicho de otro modo, la representación no presenta algo sin exponer su valor o su sentido, por lo menos el valor o el sentido mínimo de estar allí ante un sujeto.

Esto implica que la representación no presenta solamente algo que, de derecho o de hecho, está ausente: presenta en verdad lo que está ausente de la presencia pura y simple, su ser *en calidad de tal*, o también su sentido o su verdad. Es en este punto donde se forman los enmarañamientos, las paradojas y las contradicciones: en la ausencia que concede el rasgo fundamental de la presencia representada se cruzan la ausencia de la cosa (pensada como el original, la presencia real y única válida) y la ausencia *en* la cosa amurallada en su inmediatez, es decir, lo que ya he denominado el *absens*, el sentido en la medida en que no es justamente una cosa.

Claro que, para ser aún más precisos, habría que analizar cómo la pura inmediatez es un pensamiento -una representación- producido por el dispositivo general de la representación, es decir, por el "monologoteísmo" originario de Occidente. Fuera del monologo-teísmo (o teologomonismo, etc.), no hay inmediatez muda y amurallada: hay mundos enteramente hechos de lo que llamamos "presencias vivas", "espíritus" o por lo menos "signos". Pero nuestro mundo es el mundo de un sentido que vacía la presencia y se ausenta de ella o en ella. (A modo de corolario, fuera de Occidente hay ordenamiento de las potencias significantes, pero para Occidente hay desorden y búsqueda de sentido. O también: hay, por una parte, mundos configurados en planes de acción, de posición y de potencia, y por otra parte, nuestra historia, configurada en planes de presencia y de ausencia, de representación, y así en planos de planos, dibujos, trazos y trazados...)

Así es como toda la historia de la representación -toda la historia febril de las gigantomaquias de la *mimesis*, de la imagen, de la percepción, del objeto y de la ley científica, del espectáculo, del arte, de la representación política- está atravesada por la división de la ausencia, que se escinde entre la ausencia *de* la cosa (problemática de su *re* producción) y el *absens en* la cosa (problemática de su (re)presentación).

Por eso nuestra historia se agita y se retuerce, se desgarrá incluso, en la división, el encuentro y el

enfrentamiento de dos lógicas: la de la subjetividad, para la cual hay *fenómeno*, y la de la *cosa en sí* o "presencia real". Porque una y otra deben ser la una para la otra aunque se muestren excluyentes la una de la otra. Esta es nuestra cruz, podría decirse con tanta más razón que la cruz cristiana está en el centro del asunto: representación del representante divino que muere al mundo de la representación para darle el sentido de su presencia original...

La doble ausencia de/en la presencia que estructura esta doble lógica cruza la ausencia monoteísta (la de una santidad que ya no es ante todo sagrada -elemento presente en una realidad aparte- sino que no deja de hacerse al alejarse:<sup>22</sup> esto es lo que está en juego en la oposición a los ídolos) con la ausencia griega: la de un sol de verdad que deslumbra más allá de todas las apariencias, el corazón de la luz en lugar de las cosas iluminadas, o también la belleza "sin rostro ni manos ni cuerpo"<sup>23</sup> hacia la que se abalanza el Eros-filósofo de Platón. Podríamos contraer -y figurar, representar- toda la cuestión así: un doble no-rostro a la vez judío y griego, cuyo retrato lo hará un destino romano.

Si en el fondo de la representación de lo que se trata es de la relación con una ausencia y con un *absens* en el que toda presencia se sostiene, es decir, se ahonda, se vacía, respira y adviene a la presencia, ¿cómo habría que condenar la representación de sea lo que fuere? Pero por el mismo motivo, ¿cómo no debería estar en sí prohibida toda representación en el sentido de sorprendida, patidifusa, pasmada,<sup>24</sup> confundida o desconcertada por este cruzamiento en el meollo de la presencia?

Aquí es donde hay que volver a los campos de exterminio.

3. Partiré, pues, de que la representación ocupa un lugar decisivo en el seno del nazismo, de su dispositivo ideológico y práctico.

En un primer plano, no hay necesidad de apesadumbrarse: sabemos cómo el nazismo cultivó la representación en todos sus aspectos,<sup>25</sup> los del arte monumental y del desfile así como los de la "representación del mundo" ( *Weltanschauung* , "visión del mundo"), a propósito de la cual, en el *Mein Kampf*,<sup>26</sup> Hitler desarrolla la importancia política capital de una "visión" presentable a las masas y que no queda confinada en un discurso filosófico. Se trata de eficacia mediática sin lugar a dudas: pero más aún, se trata de un mundo que se pueda poner ante los ojos y volver presente en su totalidad, su verdad y su destino, y por lo tanto de un mundo sin fallas, sin abismo, que no esté privado de visibilidad. La representación como *hypotyposis*, como puesta ante los ojos y como puesta en escena, como producción de la verdad *in praesentia*, desempeña por todos conceptos un papel determinante en el marco de una visión de la regeneración de la raza, de Europa y de la humanidad. (Además, no habría que olvidar sobre todo aquello en lo que no me puedo detener ahora, a saber, cómo toda una época indujo y exigió este papel de la (re)presentación).<sup>27</sup>

Al principio de esta visión, el "ario" no es en sí nada más que la presentación del hombre regenerado en superhombre. Propongo denominar "sobrerrepresentación" a este régimen en el que se trata no solamente de

representar a la humanidad triunfante en un tipo (como es también el caso, en la misma época, en el arte estaliniano), sino de (re)presentar un tipo que es el (re)presentante, no de una función (hoz y martillo), sino de una naturaleza o de una esencia (el cuerpo ario) en la que consiste verdaderamente la presencia de la humanidad creadora de sí (en este sentido, divina, pero divina sin ninguna separación de lo divino, o sin "santidad"). El cuerpo ario es una idea idéntica a una presencia, o la presencia sin resto de una idea: con bastante exactitud lo que Occidente había pensado desde hacía siglos como el ídolo. Por otra parte, es un "idealismo", en los términos que emplea Hitler: es el idealismo del fundador de civilización (*Kulturbegründer*), cuya virtud suprema es entregarse al servicio de la comunidad a la que él da el "impulso civilizador".<sup>28</sup> Pero "el ario es el único representante (*Vertreter*) de la especie de los fundadores de civilización"<sup>29</sup> Y una civilización no es más que la conformación de un mundo según una representación. El ario es el representante de la representación, necesariamente, y propongo hablar de "sobrerrepresentación" en este sentido preciso.<sup>30</sup>

(El judío, al contrario, es precisamente para Hitler el representante de la representación en su sentido ordinario y peyorativo: el único arte en que el judío triunfa es el de comediante, o mejor aún el de charlatán, un arte de la ilusión burda.<sup>31</sup> El arte nazi supremo no puede ser, por lo tanto, más que el de una encarnación o el de una incorporación verdadera... Esta es también una razón para subrayar que el nazismo debe por tanto llevar a término la problemática delicada inducida por la configuración occidental: la partición de la representación-exposición y de la representación-imitación. Esta partición en el doble sentido de la palabra, partición y reparto, impide de derecho separar la representación simuladora, o copia, y la (re)presentación ostentosa, o puesta en juego, pero impone al mismo tiempo su oposición... Este sistema complejo estructura el conjunto de las problemáticas más retorcidas de la "representación". Este conjunto se estira, y se rompe, en dos extremidades: la de la iconoclasia fanática y la de la erección fascista. El sin-imagen o el todo-ídolo...)

La sobrerrepresentación no consiste, pues, solamente en el carácter colosal y desmesurado del aparato de representación, de demostración o de puesta en espectáculo de la *Anschauung* y del *Anschauer*: consiste, antes bien, en una representación cuyo objeto, intención o idea se realiza íntegramente en la presencia manifiesta. Para mejor circunscribir este carácter de presencia total, saturada, esta repleción o esta satisfacción de presencia, hay que pensar en la distancia que separa distintamente, por poco cuidado que se tenga, a los aparatos de glorificación de los órdenes tradicionales de soberanía y/o de santidad de los aparatos y procesos de la sobrerrepresentación nazis: el orden nazi, su Führer, su arquetipo ario, la SS y toda la *Weltanschauung* no tienen que resplandecer de gloria, tienen que estar presentes, con una presencia íntegra<sup>32</sup> que, punto decisivo, no remite a nada más que a su propio estar presente, a su inmediatez o a su inmanencia, a su evidencia que se manifiesta por sí misma (como la verdad para Spinoza), pero que no manifiesta nada más que esta manifestación misma: en un sentido, la réplica exacta de la revelación monoteísta, y claro que esto no es por casualidad. La sobrerrepresentación *es* la revelación de regreso, la revelación que, revelando, no retira lo revelado sino que, al contrario, lo exhibe, lo impone e impregna con él todas las fibras de la presencia y del presente.

Frente al *Kulturbegründer*, y más allá de los simples *Kulturträger* (portadores de civilización) que son los demás pueblos, el pueblo judío es el destructor de civilización (*Kulturzerstörer*). Es destructor en la medida en que no tiene ninguna "visión" propia: sólo sabe parasitar a los otros pueblos y sus culturas. Su visión se reduce al mantenimiento de su raza mediante este parasitamiento, y toda su actividad es sólo astucia y pugna para perpetuarse infectando a todos los pueblos (e instrumentalizando la miseria de los trabajadores modernos, lo que engendra la visión marxista, que precisamente no merece ni el nombre de *Weltanschauung* ).<sup>33</sup> El judío es el representante -si no totalmente único, puesto que se le agrega el gitano, al menos por excelencia- de la destrucción de la representación, entendida como sobrerrepresentación.

El campo de exterminio es la escena en que la sobrerrepresentación se entrega al espectáculo del aniquilamiento de lo que, a sus ojos, es la no-representación. Lo que distingue a esta maniobra de todas las demás que se le pueden comparar -campos y genocidios- es que apunta directa y explícitamente, en el "sub-hombre", no tanto o solamente a una raza inferior y/o enemiga, sino ante todo a la gangrena o el miasma capaz de corromper hasta a la presentación de la presencia auténtica. Auschwitz es un espacio organizado para que la Presencia, la que se muestra y muestra al mundo con ella y sin resto, ofrezca el espectáculo de aniquilar aquello que, por principio, conlleva la prohibición de la representación, o bien lo que yo llamo aquí la representación prohibida. La SS está allí para suprimir lo que puede suspender, interpelar o dejar estupefacto al orden sobrerrepresentante. (Esto, a fin de cuentas, no vuelve para nada secundarios los otros campos y los otros genocidios, sino que, al contrario, nos abre al discernimiento de lo que, aquí o allá, pertenece más secretamente a una lógica idéntica o comparable: no, una vez más, una lógica de superioridad o de enemistad, sino una lógica de sacar la luz y en presencia de la humanidad como tal, o del orden y del destino del mundo. En el extremo del "crimen contra la humanidad", hay que aprender a discernir no solamente la persecución y la liquidación por motivos étnicos, religiosos, etc. sino la persecución y la liquidación por motivo de representación de un atentado a la presencia auténtica: exterminio porque tú infectas el cuerpo y la faz de la humanidad, porque tú la representas vaciada, sangrante de su presencia.)



El nazi se ofrece a sí mismo el espectáculo de este aniquilamiento y de este modo llega al colmo, por así decirlo, de su sobrerrepresentación ya saciada de sí misma, y esto es lo que atestigua de manera inmejorable el terrible discurso de Himmler a sus oficiales el 4 de octubre de 1943 :

Ustedes, en su mayoría, deben saber lo que son 100 cadáveres, uno junto al otro, o bien 500 o 1,000. Haber aguantado y, al mismo tiempo, con la salvedad de algunas excepciones provocadas por la debilidad humana, habernos mantenido como hombres honestos, esto es lo que nos ha curtido. Esta es una página de gloria de nuestra historia que nunca se ha escrito y que nunca lo será...<sup>34</sup>

Este terrible discurso es notable punto por punto: las cifras sucesivas, que abren una perspectiva de incremento sin fin del número de víctimas, la precisión sobre los cadáveres "un junto al otro", que indica el carácter de visión y de espectáculo insoportable que se trata, precisamente, de mantener. En realidad, los oficiales que escuchan ya han ingresado en el endurecimiento de esta representación. La debilidad humana entre ellos ha sido sólo excepcional. Están, pues, por encima de la condición humana, aunque siguen siendo "hombres honestos": pues no se trata de ser bárbaros, sino de sobrellevar la misión del Reich, ya que

[...] tenemos el derecho moral, tenemos el deber para con nuestro pueblo de aniquilar a ese pueblo que quería aniquilarnos.<sup>35</sup>

El cumplimiento del deber pasa por la visión de lo intolerable: por una especie de representación en la que llegaría a invertirse en el horror el doble rasgo insoportable de una teofanía y/o de un sol platónico. Por esto el resultado es una "gloria" sombría, que no se puede escribir, pero no por ello menos grabada en lo hondo de esos corazones endurecidos. ¿Cómo semejante gloria inconfesable a la gran mayoría (mientras el pueblo no esté lo bastante formado y curtido, sin duda) posee este resplandor similar al escudo con la calavera que llevaban las unidades de *SS-Totenkopfverbände*?<sup>36</sup> El resplandor está en la conciencia de sí que Himmler comparte en este pasaje con su estado mayor, es decir, en una representación de sí como capaz de este heroísmo cuyo signo, pero también su apuesta real, es el espectáculo que debería cerrar los ojos y soliviantar el corazón. Lo que los ss deben ver es el acero de su propia mirada.<sup>37</sup> (Toda la disposición del campo concurre en esta representación de sí a los otros y a sí mismo: toda la dramaturgia<sup>38</sup> de la llegada a la rampa, de la selección, de los llamamientos, de los uniformes y de los discursos, de las divisas en los pórticos, "el trabajo es la libertad" o "a cada quien su merecido", etc...)

Semejante mirada y semejante poder (sobre sí, sobre los otros) no solamente se tienen y sostienen por la visión de una misión: en realidad, el cumplimiento de la misión allí está, de modo inmediato, en la masa de los cadáveres o en el humo y las cenizas. También por esta razón la gloria es tan sombría y está como ahogada en la saciedad que efectúa el exterminio. La visión de sí que fija el aniquilamiento realiza la *Weltanschauung* aria; en último término, no hay ningún sentido proyectado más allá del exterminio. El exterminador curtido es para sí mismo su propio sentido, es un bloque frío de sentido cuya afirmación y triunfo tienen lugar en el silencio.<sup>39</sup>

La imagen completa del ss es un doble modelo: por una parte, hacia el exterior, debe ser "para los detenidos un modelo luminoso",<sup>40</sup> por otra parte, para él mismo, debe remitir la imagen ejemplar de una luz negra, que no es más que el reflejo de la muerte en sus ojos. Porque lo que acecha su mirada es precisamente la mirada del prójimo, su rostro, la presencia de una vida y de una presencia con su distinción singular. Un deportado cuenta:

Me esforzaba por no destacarme manteniéndome ni demasiado derecho ni demasiado derrumbado, tratando de no tener un aspecto ni demasiado altivo ni demasiado servil, sabía que, en Auschwitz, ser diferente significaba la muerte, mientras que los anónimos, los sin rostro sobrevivían.<sup>41</sup>

De lo que la *Weltanschauung* tiene necesidad ante todo es de la (re)presentación de un no-rostro: el del anonimato o el de la muerte, y para terminar, por supuesto, siempre el de la muerte. En realidad, ni siquiera

el de la muerte, sino el del muerto, los muertos por miles y millones. Porque precisamente la muerte es lo que se ve y no se (re)presenta. Pero el muerto es a cuyo espectáculo se entrega el SS, como al de su propia aptitud para ordenar la muerte y sumergir en ella su mirada.

(Llegados aquí y para evitar cualquier equívoco, he de subrayar que las reflexiones que hago no hay que tomarlas como una variante patética del horror, que tal vez acabarían por adornarlo con escalofríos: no, al contrario, hay que mantener con firmeza que estas reflexiones son estrictamente necesarias, porque lo que está en liza es nada menos que esta apuesta de la muerte: en Auschwitz, Occidente tocó esto: la voluntad de presentarse lo que está fuera de presencia, y por consiguiente, la voluntad de una representación sin resto, sin socavar o sin retirar, sin línea de fuga. En este sentido, estrictamente lo contrario del monoteísmo y de la filosofía, y del arte. Lo cual quiere decir que es exactamente del seno de nuestra historia occidental de donde surgió -una vez más sin que se tenga que plantear una necesidad de destino o de mecanismo- y se desencadenó este "contrario estricto", esta contracción descompuesta y escandalizadora de nosotros mismos. Y únicamente esto, si hubiera que agregarlo, basta para justificar que se distinga cuidadosamente Auschwitz del Gulag, sin por ello conceder a este último ni una pizca de indulgencia. Pero en el Gulag, un orden militar-policia ejecutaba actos de una bajeza monstruosa, mientras que en Auschwitz ejercía una venganza de Occidente contra sí mismo, contra su propia apertura, la apertura, precisamente, de la (re)presentación.)

El campo de exterminio como dispositivo de representación pone de este modo cara a cara dos rostros que llevan la muerte en los ojos:<sup>42</sup> el del muerto o del muerto-vivo (del "musulmán" o, en todo caso, del muerto con prórroga) y el del que lleva en la cabeza una gorra con una calavera. El SS se representa como la muerte y se concede la representación del muerto como su propia obra.

Esto supone también que la muerte (de nuevo, aquella o aquello cuya verdad pertenece al socavamiento de la presencia, a la diferencia de la presencia consigo misma o a la separación del sujeto en sí, para rozar muy rápidamente los motivos filosóficos que están en el fondo, en el verdadero fondo de todo esto, la muerte como la inapropiable propiedad de la existencia que llamamos *finita* en el sentido de absoluta en su unicidad y sin merma o no sacrificable en su ser-en-el-mundo) sea "robada", como dice el poema de Nelly Sachs. Esto ordena, por así decirlo, que la muerte ya no pueda entrar en el relato de una vida de la que el acceso -es decir, la salida y la entrada, la abertura-<sup>43</sup> y que, de manera general, ya no pueda entrar en una representación, lo cual quiere decir abrir esta representación al fondo de ausencia y de absens de la presencia. (En realidad, como es bien sabido, la temible cuestión que nos tiene aquí no es sino la de enfrentar la muerte después de la "muerte de Dios", entendiendo que lo que Nietzsche denominó "muerte de Dios" es exactamente el fin de la muerte en el horizonte de su (re)presentación, el fin de la muerte trágica o de la muerte salvadora, el comienzo de la exigencia de otra (in)mortalidad.)

Jean Améry, el resistente austriaco deportado al mismo tiempo que Primo Levi, sobreviviente como él y que, como él, se suicidó después de haber publicado su testimonio, su "ensayo para superar lo insuperable", escribió:

Lo que se producía en primer lugar, era el derrumbe total de la representación estética de la muerte. [...]En Auschwitz no había lugar para la muerte concebida en su forma literaria, filosófica y musical. No había puente que vinculara la muerte de Auschwitz con la *Muerte en Venecia*. Cualquier reminiscencia poética de la muerte era mal venida, ya se tratara de *Mi hermana la Muerte* de Hesse o de la muerte tal como la canta Rilke: "Oh Señor, dale a cada hombre el don de su propia muerte" [...]La muerte perdía finalmente su tenor específico también en el plano individual [...]Los hombres morían por doquier, pero la figura de la Muerte había desaparecido. 44

Desde luego que Améry dijo esto como intelectual y hombre de cultura: es también expresamente desde este punto de vista que se propone escribir su testimonio -en particular, el de un hombre cuya cultura era por entero germánica y a quien Auschwitz, después de la Gestapo, despojó de todo su patrimonio alemán y obligó a una especie de identidad o al menos de preocupación judía a la que había sido indiferente hasta entonces. Pero el punto de vista del intelectual, en este caso, no es el de una casta, ni el de la reflexión: es precisamente el punto de vista de la representación o también el del sentido. Lo que Améry experimentó es

precisamente el punto de vista de la representación o también el del sentido. Lo que Améry experimenta es la descomposición de la capacidad y la disposición representativa, es decir, no solamente la que hace posible tener una "visión de las cosas", no en el sentido de una puesta en escena detenida ni de una interpretación reglamentada, sino en el sentido del régimen de idea y de imagen en el que la simple presencia se puede abrir y ausentar en sí misma. Así, en una acusación feroz y muy comprensible en el plano del afecto contra Heidegger, Améry escribe:

Se podía tener hambre, estar cansado, estar enfermo. Pero decir que se lo estaba, sin más, no tenía ningún sentido. [...] Transponerse en palabras más allá de la existencia real se había convertido en un lujo inadmisibles y en un juego no solamente fútil, sino ridículo y despreciable. 45

Y un poco más adelante:

Me gustaría recordar las palabras que un día pronunció Karl Kraus en los primeros años del Tercer Reich: "La palabra se extinguió a partir del momento que aquel mundo vio la luz." 46

Por tanto, el exterminado es aquel al que, antes de morir y para morir como quiere el exterminador -es decir, de acuerdo con su representación-, se le vacía de la posibilidad representativa, es decir en definitiva, de la posibilidad de sentido, y que de este modo llega a ser, más aun que un objeto (que habría dejado por completo de ser hombre y que sería un objeto para un sujeto), otra presencia amurallada en sí frente a la de su verdugo. El cara a cara de dos densidades puras que se reflejan una a otra como la muerte puede reflejarse en sí misma. El cara a cara, por tanto, de dos ídolos o de dos masas vacías, ni cosas ni hálitos, sino un doble espesamiento que coagula una doble presencia abismada en sí.

Así es como se puede seguir con Améry que la puesta en escena del verdugo implica la destrucción de la representación del prójimo: "En el universo de la tortura -escribe- el hombre existe sólo por el hecho de que destroza al otro y puede contemplar su ruina", 47 y en esta ruina, el verdugo "ha realizado su expansión en el cuerpo del prójimo y ha extinguido lo que era el espíritu del otro", y parece "recogido y concentrado en una auto-realización asesina". La víctima tampoco tiene ningún espacio de representación, mientras que su verdugo no tiene más representación que la de sí mismo en la realización y en la culminación de esta abolición de espacio. Así, la "representación" ss , la *Weltanschauung* , ya no es para terminar nada del orden de la representación: se da exactamente en un ojo aplastado y vuelto en sí como en una órbita vacía.

El "musulmán" de los campos es aquí el representante mismo: expone su muerte en su propia vida extenuada. Es una "presencia sin rostro". 48 Esta presencia lo es porque la calavera la mira de hito en hito: por eso el mismo Primo Levi puede también designar a los musulmanes como "aquellos que han visto a la Gorgona" 49. En este cara a cara ciego, que es el cara a cara con la sin-mirada (la muerte a la que no se ha dejado llegar), hay aún un tercero, el miembro del *Sonderkommando*, judío encargado de vaciar la cámara de gas, que reúne en él la intersección de las dos miradas vacías. A este respecto, los detenidos llegaron a decir:

Ya no tenían figura humana. Eran rostros devastados, locos. [...] Teníamos poco contacto con ellos, aunque sólo fuera por el hedor espantoso que despedían. Estaban siempre asquerosos, increíblemente descuidados y embrutecidos, brutales y sin escrúpulo. No era raro que se mataran entre ellos. 50

(En un sentido, que verificaremos, la cuestión de la representación de los campos de exterminio no es diferente de la representación de un rostro que hubiera perdido la representación y la mirada, de un rostro solamente impregnado de hedor, que lleva en él la expansión en acto del exterminio como una reducción última del sentido.)

4. En Auschwitz, el espacio de la representación fue aplastado y reducido a la presencia de una mirada que se apropia de la muerte, se impregna de la mirada muerta del otro, mirada llena sólo de ese vacío compacto en el que iba a implosionar la integridad de la *Weltanschauung* .

¿Cómo representar en realidad la representación aplastada, obstruida, envasada, petrificada? En una entrevista en 1982, Joseph Beuys hablaba de Auschwitz como de "lo que no puede ser representado, esta imagen repulsiva que no puede ser representada como una imagen y que sólo podría ser representada en la

imagen repulsiva que no puede ser representada como una imagen y que solo podría ser representada en la efectividad de su acontecimiento, mientras se está produciendo, lo cual no puede trasladarse a una imagen. No podemos recordarlo tal como fue más que mediante una imagen opuesta de sentido positivo, es decir, mediante hombres que desechan esta mancha".<sup>51</sup> La realidad del campo primero se denomina "imagen" ("repulsiva") para de inmediato apartarla de cualquier imagen posible, y sin embargo se ve de inmediato opuesta por otra "imagen" "positiva". Me parece que esta vacilación es significativa, aunque sin duda involuntaria: "vemos" a la vez algo de los campos -su carácter horrible- pero esto no se puede poner en imagen, ni por lo tanto (re)presentar, sin dejar que escape su realidad, puesto que esa realidad está por entero en su ejecución misma, a la que no se podría oponer más que otro acto efectivo y de sentido inverso, a su vez curiosamente calificado de "imagen", sin duda porque su efectividad dejaría ver todo lo que hay para ver y saber de Auschwitz: su desaparición real. Pero hay "imagen" precisamente porque no hay desaparición real, y no la hay porque el mundo que hizo Auschwitz sigue siendo nuestro mundo, es para siempre la historia terminal, quizás interminable, de Occidente. Hay imagen de una obsesión y con ella, hay el saber de que nada de los campos puede ser representado, ya que fue la ejecución de la representación: su *ejecución* en los dos sentidos de la palabra, su efectuación sin resto (en presentación ahíta de sí) y su extenuación también sin resto (sin el resto que hasta entonces era la posibilidad de una representación dada con todas las otras muertes: muertes trágicas o gloriosas, muertes románticas o muertes de liberación, e incluso, para decir más todavía: sin este resto que había sido nada menos, tal vez, el motivo y el móvil de toda la representación: la muerte abriéndose a la ausencia y al *absens*, o la finitud abriéndose al infinito.

Para ser aún más precisos hay que llegar a esto: la ejecución sin resto de la representación implica su extenuación, porque debe desquiciar una lógica en la que la presencia se resuelve en acto puro o en potencia. La doble constitución greco-judía de la representación (que yo he llamado "romana") implica una distancia interna que no excluye sin duda la potencia (la imagen de Roma nos la recuerda bastante bien), sino que la ordena de alguna manera a la presencia (quírase o no, el orden del derecho sucede al orden sagrado).<sup>52</sup> La presencia implica la ostensión y la ostensión implica la duplicación, o poner fuera de sí a un "sí mismo": por eso la representación se abre, se desdobla y se divide. Por eso el "sujeto" obtiene su verdad finita a prueba de una errancia infinita. De ahí que pueda acabar queriendo salir de la presencia, ya no ausentándose, retirándose o exponiéndose, sino por sobrepresencia, retornando en sí lo que ya no tiene estructura de "sí" sino que se hace potencia pura: ni "poder", ni *conatus*, ni incluso voluntad, sino potencia agotada en su acto,<sup>53</sup> proyectada toda ella en el gesto de un verdugo que se sacia y remata ahí a un ser reducido a un golpe mortal.

Sólo queda entonces pensar, como lo indica Beuys, en una impensable representación, una repetición del acontecimiento. Mostrar las imágenes más terribles siempre es posible, pero mostrar lo que mata toda posibilidad de imagen es imposible, salvo si se rehace el gesto del asesino. Lo que prohíbe en este sentido la representación es el campo de exterminio.

Tal vez esta sea también la razón por la que cualquier representación en concreto esté amenazada de volverse sospechosa de una especie de complicidad o complacencia inquietante, aunque involuntaria, como se ha llegado a discutir a propósito de algunas películas o de novelas (*Portero de Medianoche*, *La elección de Sofie*, etc.): en ellas, la figuración parece ir al compás de la desfiguración. Pero la complacencia no es menor cuando se piensa que se puede evocar el sueño feliz de un deportado cuando, con argucias, se desvía la deportación de los campos y se lleva a Israel (como en *Tren de vida* de Radu Mihaileanu), porque en el campo estaba prohibido soñar, sobre todo un sueño feliz y tan inverosímil, y por lo mismo es imposible que el espectador se preste a una obrita tan ingeniosa.

Pero la representación que el campo prohíbe es precisamente la representación que yo he querido denominar "prohibida", para dar a entender la puesta en presencia que divide la presencia y la abre a su propia ausencia (le abre los ojos, los oídos y la boca), o para ser más exactos, la representación que se deja interceptar y *prohibir* en el sentido de la *interdictio* del juez romano, que pronunciaba su fallo *entre* las dos partes: interceptar el estar-ahí para dejar pasar sentido o el *absens*.<sup>54</sup> Esta representación *se interdice* a sí misma, en este sentido, más que estar prohibida o impedida. Es el sujeto de su retirada, de su interceptación, y hasta de su decepción. En vez de lanzarse fuera de sí y de la presencia en el furor del acto, socava y retiene la presencia en el fondo de ella misma.

presencia en el fondo de ella misma.

Se trata entonces de una representación que no pretende ser "de los campos" sino que pone en juego, como tal, su (ir)representa-bilidad: por ejemplo, con medios completamente diferentes, que se pueden apreciar de diversos modos, los adoquines grabados por Jochen Gerz, que llevan los nombres de los cementerios israelitas en el reverso, en el lado invisible, contra el suelo, o las placas de vidrio erigidas, con el "Permanecer, resistir" de Emmanuel Saulnier, o bien la *Shoah* de Lanzmann (que plantea sin cejar en su propia puesta en escena la cuestión de un rechazo a poner en escena). Se puede también tomar en consideración, aun cuando la proximidad pueda disgustar y en realidad sea discutible, *La vida es bella* de Benigni, que pone en juego, mediante una inversión absurda, el aplastamiento del sentido en Auschwitz (aunque tal vez sea la única película que presenta el campo como un decorado: como un espacio de representación). Tal vez esté permitido mencionar incluso, aunque con reticencias, ya que este caso me parece más delicado que el precedente, el juego falso-verdadero de *Lego*, tan discutido, obra de Zbigniew Libera,<sup>55</sup> del que me parece que se puede hacer un análisis en función de que pone en juego la irrepresentabilidad a través de un aplastamiento de la representación y/o su reducción al ridículo.<sup>56</sup> Habría que examinar caso por caso lo que permite o lo que impide descifrar en la obra una resistencia a "representar" y, por lo tanto, asimismo una resistencia a "hacer obra". Claro que nunca habrá una sola lectura posible, pero al menos es necesario que se pueda plantear la cuestión y que las eventuales críticas, incluidas las condenas, no correspondan a un misticismo idólatra de lo "inefable".

En la medida en que Occidente no se ha dado tregua en convocar el sentido en la presencia íntegra y sin resto -ya sea como poder o como saber, como esencia divina o como instancia humana- y que ha acabado por suturar el ser a sí mismo, por salvar la distancia que había abierto como su propio principio y su propio despegue, o al menos por desencadenar la voluntad de salvarla -aunque por sí mismo sólo puede seguir distanciándose-, nuestra historia corría el peligro en el que resulta que ha zozobrado y del que la cuestión llamada de "la representación de los campos" muestra que ya no podemos eximirnos de discernir lo que está en juego en ellos es del orden de una verdad que es preciso dejar abierta, inacabada, para que sea la verdad. *Es preciso*: éste sería el primer axioma ético. El criterio de una representación de Auschwitz sólo se puede encontrar en semejante abertura -intervalo o herida-, no mostrada como un objeto, sino inscrita directamente en la representación y como su propia nervadura, como la verdad sobre la verdad.

Para terminar, trato de entender esta exigencia en el sonido ronco y la respiración cortada de este poema, entre otros:

Allá lejos los campos de Polonia, la llanura de Kutno  
con las colinas de cadáveres que arden  
en los nubarrones de nafta, allá lejos las alambradas  
para la cuarentena de Israel,  
la sangre entre los residuos, el exantema tórrido,  
las cadenas de los pobres muertos desde hace tiempo  
desplomados sobre las fosas que excavaron con sus propias manos,  
allá lejos Buchenwald, el apacible bosque de hayas,  
sus hornos malditos; allá lejos Stalingrado  
y Minsk en las ciénagas y la nieve putrefacta.

*Los poetas no olvidan. 57*

1 Hans Sahl, *Wir sind die Letzten*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1976, p. 14; reproducido en Petra Kiedaisch (ed.), *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart, Reclam, 1995, p. 144. Mantengo voluntariamente este poema en alemán. Una rápida equivalencia: "Un hombre que muchos tenían por avezado, declaró que después de Auschwitz ya no era posible la poesía. Este hombre avezado parece que no tiene una opinión muy elevada de los poemas -como si fueran consuelos para contables sentimentales o lentes de contacto de colores a través de los que ver el mundo. Nosotros creemos que, en general, los poemas no son de nuevo posibles sino ahora, si es que solamente en el poema se puede decir lo que, de otro modo, burla cualquier descripción."

2 Nelly Sachs, "Tu cuerpo como humo a través del aire", de la antología de poemas *Dans les demeures de la mort, 1943-1947*, en *Éclipse d'étoile*, traducción al francés de Mireille Gansel, Lagrasse, Verdier, 1999. (N. de la T. Otra rápida equivalencia:

Vosotros, ladrones de las horas auténticas de la muerte,

De los últimos suspiros y del adormecimiento de los párpados,

Estad seguros de una cosa:

El ángel recoge

Lo que vosotros habéis desechado.

3 Cf. David Olère, *A painter in the Sonderkommando at Auschwitz*, New York, The Beatle Klarsfeld Foundation, 1989.

4 Por ejemplo, *El soldado Ryan* de Steven Spielberg.

5 En francés, *L'Hôtel blanc*, traducción de Pierre Alien, París, Aubier, 1982.

6 Y con los cuales, por otra parte, puede ser que la guerra haya terminado, en el sentido de que ya no puede (o difícilmente) haber "guerra" en el sentido que este término tenía con anterioridad.

7 Para remitir al texto inicial y más conocido, el del decálogo (*Éxodo*, XX, 4). Como es sabido, en la Biblia hay varios pasajes más paralelos y conexos.

8 Muchos textos, con frecuencia mordaces se dirigen en este sentido; por ejemplo Jeremías X, 1-16, Habacuc II, 12-14, etc.

9 Cf., por ejemplo, Isaías XL, 20, XLIV, 10-20.

10 En *Éxodo*, XX, 4, la palabra es *pessel*, y designa una escultura; pero hay otros términos en los que no me puedo detener, y menos sin ser hebraísta, además de que habría que hacer un estudio especial sobre esta cuestión. De todos modos, hago la siguiente observación: (fruto de las indicaciones de Daniel Lemler y de Patrick Desbois, así como a las contenidas en *Idoles -Données et débats*, Actas del XXIV Coloquio de intelectuales judíos de lengua francesa, París, Denöel, 1985): el término que se invoca con más frecuencia es el que designa la "idolatría", *avodat zara*, como "culto extranjero" (cercano a otros dos, *avodat kokhavim oumazalot*, "culto de las estrellas y de los signos de

zodiaco", y *avodat alilim*, "culto de los ídolos"); *alila* es una de las palabras para "ídolo" (= pequeña divinidad, dios falso, de nuevo dios extranjero), junto con *pessel* (más arriba), *demout* ("imagen"), *zelem* ("dibujo", que es también la "imagen", por ejemplo en la "imagen de Dios" que es el hombre del Génesis...); me parece relevante que la traducción *eidolon* encierre a la vez el registro semántico (pasándolo exclusivamente al de las formas visibles) y unifique un vocabulario múltiple. En realidad, podría decirse que al pensamiento monoteísta le preocupa la idolatría (podría decirse que la "latría": cf. el discurso de Tomás de Aquino sobre la *latría*, *Suma teológica*, 2a2ae, 94, 1, etc.), la adoración de dioses falsos o no dioses, mucho más que el aspecto del ídolo y de una problemática de la "representación" en el sentido más común. En cambio, en este mismo pensamiento, pero en una veta más particularmente cristiana, hay también una reflexión sobre la "imagen" como "visibilidad de lo invisible", por ejemplo en Pablo de Tarso, *Orígenes*, el Pseudo-Denys, y las tradiciones ulteriores del icono: en la encrucijada de estos caminos es donde se urde la cuestión de la representación. Dicho esto, vale la pena indicar la falta -hasta donde yo conozco-, no solamente de un estudio a fondo sobre la cuestión de la palabra "ídolo", sino en general, en el discurso común (y por lo tanto revelador) de cualquier precaución en el empleo de la palabra. Se pueden encontrar, por ejemplo, disertaciones hasídicas eruditas que indican sólo la palabra griega *eidolon*..., o bien disertaciones católicas que hablan de "imagen" sin ninguna otra consideración crítica. En este campo, exactamente como en el del arte, hay una *doxa* de la representación que recubre y deforma su procedencia. En términos más generales, esta problemática se podría designar como la de la *mimesis* y de lo divino en toda la complejidad de los vínculos, interacciones y contradicciones entre ambos términos.

11 Cf. *Deuteronomio*, IV, 15, etc.

12 Cf., por ejemplo, Isaías XLVI 7 o *Salmos* CXV, 4-8.

13 Isaías, XLIV, 18-20.

14 Tal como lo resume Catherine Chalier en "La prohibición de la representación", en *Autrement*, no. 148, "El rostro", París, octubre 1994.

15 *Éxodo*, XXV, 18-20.

16 Tomo aquí los términos de Levinas, sin tener que evocar su pensamiento sobre el tema de las imágenes.

17 Expresión totalmente bíblica de Levinas mencionada por Sylvie Courtine-Denamy en "el arte para salvar al mundo", donde la autora pone en juego los pensamientos de Levinas, Jonas y Arendt, unos en relación con otros, mostrando así un aspecto de la disparidad conflictiva, en torno a la imagen y al arte, de actitudes procedentes de una misma tradición y movidas por una misma preocupación en la memoria de Auschwitz. (*Le souci du monde*, París, Vrin, 1999). Levinas ofrece el muy notable ejemplo de un pensamiento un tanto inspirado por la iconoclasia (si bien con complejidad), cuando incluso en este pensamiento domina un motivo del rostro cuya ambivalencia a este respecto habría que analizar extensamente.

18 En el intersticio de la alianza *greco-judía*, y tal vez como un operador complejo, no hay que olvidarse de deslizarse la figura *romana*: una confianza en las imágenes cuya doble polaridad -digamos que barroca y/o romántica, o también católica y/o fascista (dicho a costa de síntesis arriesgadas...)- también se vuelve a encontrar a lo largo de nuestra historia, es decir, esencialmente a lo largo de la historia del arte occidental y moderno.

19 Blanchot propuso esta palabra, en particular en *L'attente, l'oubli*.

20 Habría que recordar aquí extensamente la historia filosófica del término y del concepto -esta historia para la que Bergson escribió una nota especial cuando redactó el Diccionario filosófico de Lalande, y a la que tantos trabajos se han dedicado desde hace veinte años, entre los que no se pueden dejar de mencionar los de Derrida y de Lacoue-Labarthe en torno a la mimesis, cuyo solo nombre, con su haz de valores, alumbraba toda la cuestión de la representación.

21 "El duque de Beauvilliers representaba con fuerza la miseria de los pueblos", Voltaire, Cf. Littré, en las entradas "representación" y "representar".

22 Aquí postulo la oposición entre *sacer*, realidad "sagrada" de entrada, y *sanctus*, que proviene de una acción santificante.

23 *El banquete*. (En griego, esta oposición transcurre, aunque de manera menos clara, entre *hieros* y *hagios*. En cambio, el hebreo tiene sólo un término, *qodesh*.)

24 No es por casualidad, indudablemente, que nos topemos con Medusa en uno de los grandes mitos organizadores de los pensamientos de la imagen; en cuanto al "interlocado", es conveniente recordar el empleo que hace de él Jean-Luc Marion para transcribir *der Angesprochene* de Heidegger (más literalmente, el "interpelado" o el "aludido"), aquél al que se dirige un llamado que se podría calificar de llamado del *absens* o como *absens*. (Cf. J.-L. Marion, *Réduction et donation*, París, PUF, 1989, p. 300, así como *Étant donné*, París, PUF, 1997, donde se encuentra un fuerte pensamiento del "ídolo" y del "icono", que Marion emprendió hace tiempo.)

25 Este motivo mantiene, evidentemente, vínculos de lo más estrechos con el *nacional-esteticismo*, tal como lo denominó y analizó Lacoue-Labarthe en trabajos fundadores a este respecto (primero *La fiction du politique*, París, Bourgois, 1987, y otros textos). Estos vínculos atañen también, como es evidente, a la temática del mito en el nazismo tal como lo hemos analizado en *Le mythe nazi*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 1991.

26 Cf. en particular los capítulos X y XI del libro I, Munich, Zentralverlag der NSDAP, 1936.

27 Para captar el giro que tomó el antisemitismo a fines del siglo XIX, habría que volver también extensamente sobre un mundo que experimentó una crisis de representación del mundo (y de los ultra-mundos), simultáneamente en el orden del pensamiento y en los de la religión, el arte y, por último, de la humanidad y la naturaleza.

28 Mein Kampf, I, *op. cit.*, cap. XI, "Pueblo y raza".

29 *Ibid.*, p. 318.

30 No sin hacer una alusión, imposible de desarrollar, al "superhombre" (en francés, "surhomme"), pero también a una expansión del "super" ("sur") en esta época ("surrealismo", "suprematismo"...). Es preciso recordar, por supuesto, el texto de Bataille sobre este prefijo...

31 Mein Kampf, I, *op. cit.*, p. 332.

32 No hace mucho que entendí en este sentido la expresión de Michel Tournier que caracteriza al nazismo como "el exceso de símbolos" (en la novela *El rey de los Alisos*).

33 Mein Kampf, I, *op. cit.*, p. 351.

34 Citado por Raul Hilberg, *La destruction des Juifs d'Europe*, traducción al francés de Marie-France de Paloméra y André Charpentier, París, Gallimard, col. "Folio", 1995, t. II, p. 871 (en la p. 870 se puede leer también que Himmler se enorgullecía del desinterés de esos mismos oficiales, y el comentario de Hilberg: "salvo excepción, dice, no se robó nada a los judíos: sabemos cuán falso es esto, y hasta la cima del orden nazi, pero lo importante es siempre la imagen de sí que está en juego.")

35 *Ibid.*, p. 880.

36 Cf. Wolfgang Sofsky, *L'organisation de la terreur*, traducción al francés de Olivier Mannoni, París, Calmann-Lévy, 1995, p. 125 (entre tantos libros posibles, he optado por limitar mis referencias).

37 Es muy significativo que el mismo Himmler hubiera ya anotado en su diario en 1938, después de un discurso de Heydrich a los SS sobre los judíos como "sub-hombres" y sobre el hecho de que desplazarlos de un país a otro no resolvía el problema judío: "La otra solución, aunque se dejaba pasar en silencio, se adivinaba sin esfuerzo: 'Espíritu marcial interior'" (en Saul Friedländer, *L'Allemagne nazie et les Juifs*, traducción al francés de Marie-France de Paloméra, París, Le Seuil, 1997, t. I, p. 309); este espíritu es el que ya tiene la fuerza de enfrentar en sí el reto de una necesidad a la que adapta su conciencia y su imagen.

38 Término repetido por W. Sofsky.

39 Cf. las páginas 348 y ss. de W. Sofsky, *L'organisation de la terreur*, *op. cit.*

40 *Ibid.*, p. 377, consignas del campo de Lublin, 1943.

41 R. Hilberg, *La destruction des Juifs d'Europe*, *op. cit.*, p. 842.

42 Es necesario recordar el cara a cara de los dos únicos "pueblos elegidos" al que Hitler redujo un día el problema (expresión relatada por Rauschning, *Hitler m'a dit*, París, Hachette, 1995, p. 269. Cf.); también la mención de esta expresión, entre otros textos reveladores por René Major en *Au commencement*, París, Galilée, 1999, p. 150 y ss. (su interpretación, no obstante, me parece que lleva a un "poder" que es muestra de la "potencia pura": el poder se representa de otro modo, y no en acto; sin embargo, tal vez no haya poder exento del vector de esta potencia).

43 Cf. por ejemplo, el estudio de Louis Marin, "El Relato, reflexión sobre un testamento", en *L'Écriture de soi*, volumen póstumo, París, PUF, 1999.

44 *Par-delà crime et châtiment -Essai pour surmonter l'insurmontable* [1977], traducción al francés de Françoise Wuilmart, Arles, Actes Sud, 1995, pp. 43-44.

45 *Ibid.*, p. 46.

46 *Ibid.*, p. 48.

47 Esta contemplación le hace pensar en Sade en la página precedente, y merecería en realidad volver sobre la importancia del espectáculo y de la puesta en escena en este autor, y sobre el lugar que ocupa en la historia de la representación.

48 Así lo dice Primo Levi en *Si esto es un hombre*. Levi también escribe señalando el paso al límite de la representación: "Ellos, la masa anónima, renovada continuamente y siempre idéntica, de los no-hombres en quienes se ha apagado la chispa divina y que caminan y penan en silencio, demasiado vacíos ya para verdaderamente sufrir. Se vacila en llamarlos seres vivos: se vacila en llamar muerte a una muerte a la que no temen porque están demasiado exhaustos para comprenderla."

49 *Imaginaire et politique*, traducción al francés de André Mauré, París, Gallimard, 1989, p. 82. Algunas ilustraciones del "mundo" "Civitas Anonima" de la edición...

49 *Les naufrages et les rescapes* , traducción al francés de André Mauge, París, Gallimard, 1989, p. 82. Al imposible testimonio del "musulmán", Giorgio Agamben dedico un análisis algo diferente que merecería otra discusión, en su libro *Lo que queda de Auschwitz* .

50 Hermann Langbein, *Hommes et femmes à Auschwitz* , traducción al francés, de Denise Meurier, París, UGE, col. "10/18", 1994, p. 193.

51 Citado por Mario Kramer, "Joseph Beuy's 'Auschwitz Demonstration' 1956-1964", en *La Mémoire d'Auschwitz dans l'art contemporain* , Actas del coloquio internacional, Bruselas, 11-13 de diciembre 1997, Éditions du Centre d'etudes et de documentation-Fondation Auschwitz, 1998, p. 103. Esta cita interviene en el comentario de una obra-performance de Beuys en la que ahora no me detengo.

52 Por lo demás, con todo lo que haya que decir sobre el abismo fundacional que socava también al propio derecho.

53 No puedo ignorar hasta qué punto hago que se piense en Nietzsche, salvo precisamente en esta última fórmula: el "caso Nietzsche" es aquí de una extraordinaria complejidad, pero ahora no puedo detenerme en él.

54 Podríamos hablar también de la "representación interceptada" en el sentido en que Mehdi Belhaj Kacem quiere dar a entender el "intercepto": ni concepto, ni precepto, aquello que capta, para dejarse llevar, el movimiento de una fuerza (*L'esthétique du chaos* , Auch, Tristram, 2000).

55 Cf. *La Mémoire d'Auschwitz dans l'art...*, op. cit., pp. 203-207 y 225 y ss.

56 Éste es también sin duda el sentido de la reflexión sobre el relato después de Auschwitz realizado por Blanchot en *Après coup* .

57 Salvatore Quasimodo, *La vida no es sueño*, 1949, traducción al francés de Thierry Gillyboeuf, en *Poesie*, no. 89, París, Berlin, 1999.

Jean Luc Nancy, "La representación prohibida", *Fractal n° 34*, julio-septiembre, 2004, año IX, volumen IX, pp. 39-74.





