laFuga

¿Puede un pueblo ser irrepresentable?

El problema de la Shoah

Por Eduardo Beaumont, Carolina Delgado

Tags | **Cine de ficción | Cine documental | Etnias, pueblos | Memoria | Estética - Filosofía | Alemania | Estados Unidos | Francia**

"*Llevo tanto tiempo callado que va a salir a borbotones como la crecida de un río y pensarán que el tipo que está contando todo esto desvaría, por Dios; ¡Pensarán que es demasiado horrible para que haya ocurrido realmente! (...) Sin embargo, es cierto, aunque no hubiera ocurrido.*"

Ken Kesey (1993 p. 15)

El concepto de pueblo es un significante medianamente vacío, y desde ya, como tal, su consignación o representación visual se desarrolla sobre esa precariedad constitutiva.

De cierta manera, ya la multiplicidad que compone la idea de pueblo es un problema para cualquier intento de representación. Así, una puesta en imagen supone, en alguna medida, la conceptualización del pueblo como una entidad, si no uniforme, al menos unitaria en algún sentido. Y es precisamente esta unidad, que recompone lo separado, aquella sobre la cual se asentará la problemática medular de la política de nuestro siglo.

Tal y como observa Agamben, en todas las lenguas europeas el concepto de pueblo refiere al mismo tiempo "...tanto al sujeto político constitutivo como a la clase que, de hecho sino de derecho, está excluida de la política" (2001, p. 31). Así, haciendo una unidad teórica de algo que en la práctica aparece siempre en la forma de lo separado, el concepto de 'pueblo' alberga, a lo sumo, dos caminos posibles: o bien representar la idea de nación, o bien señalar al sector masivo que constituye lo social. De esta manera, para ser pueblo, lo que es común es aquello que se pone en disputa: mientras el liberalismo lo conceptúa como la pertenencia (corpórea) al Leviatán, el comunismo le concibe como aquel que detenta el sentido común (*General Intellect*).

Manteniendo ambas perspectivas esta fractura fundamental entre dos pueblos, los cines (totalitarios) soviético y nazi expresan la cuestión de forma distinta e inversa. Mientras el Proletkult encontraba su fundamento político y estético en el pueblo trabajador, discursivamente integrado con la revolución rusa, el Heimatfilm y su posterior deriva decididamente nazi se fundamentaba en un pueblo estetizado según la identidad nacional. De esta manera, mientras Eisenstein y Vertov representan al pueblo salvaguardando cuidadosamente su miseria, Riefenstahl reconstruye un pueblo pulcro del cuál toda pobreza (en este caso, racial) está excluida.

La función política connotada por la estética en general, vuelta aún más potente en el cine, se desarrolla con especial fuerza en el ejercicio totalitario. Medular en el desarrollo de estos regímenes, podríamos afirmar, sin aventurarnos demasiado, que probablemente si el cinematógrafo no existiese, la historia política y bélica del siglo XX habría sido notoriamente distinta. Ejemplo de ello es la figura de Josepf Goebbels, apodado muchas veces 'ministro del cine' del tercer Reich (De España, 2000). Sin embargo, posteriormente y una vez transcurridas las masacres de la Segunda Guerra, los campos de concentración y los dispositivos de exterminio, la cuestión de la representación del pueblo, en particular del pueblo excluido hasta su desaparición en la cámara de gas, deja de ser tan nítidamente ambivalente. Incierta en la medida misma del problema crucial e inaccesible a partir del cual se genera, la representación de la escena de muerte tecnificada del pueblo judío a manos del nazismo es

un problema que impone toda una serie de cautelas minuciosas, en las cuáles el presente texto se esboza simplemente como planteamiento.

Públicamente, la diferencia entorno a la pertinencia o no de representar el exterminio cobra especial fuerza en el concepto de '*Shoah*', instalado luego de la obra epónima de Claude Lanzmann. Allí, desmarcándose del tratamiento habitual del tema construido alrededor del concepto 'Holocausto', distingue a 'este holocausto' como expresión de una especificidad y unicidad: 'la *shoah*'. Pero sin duda lo más característico es el imperativo ético y estético del director, que se propone representar sin acudir a ningún medio tradicional de reconstitución mediante imágenes, basándose principalmente en testimonios. Así, bajo el concepto de '*Shoah*', la desemejanza del exterminio judío se preserva, conservando un carácter totalizante, al punto de codificar su nombre sin expresar traducción.

Propuesta desde ese carácter único del exterminio, los mecanismos mediante los cuales la narración cobra forma fílmica tienden a adoptar una actitud que podría ser considerada medianamente endogámica del judaísmo, partiendo desde la no-traducción de su nombre, y pasando por otros aspectos, que podrían eventualmente considerarse, como su extensa duración. Podríamos observar, de cierto modo, una suerte de distinción que operaría en el binario judío y no-judío. Esto es, inmediatamente, el aspecto más frágil de la cuestión. Slavoj Zizek dirá "En cierto modo, la película se hizo para que nadie la viera: su duración desmedida garantiza que la mayoría de los espectadores (incluidos aquellos que la elogian) no la han visto ni la verán jamás en toda su duración, razón por la cual se sentirán siempre culpables, y esta culpa por no haberla visto entera equivale claramente a nuestra culpa por no ser capaces de ver todo el horror del Holocausto" (2006, p. 286). Más allá de su ironía, para Zizek la instalación del filme *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) es presa de una paradoja propia de su empresa: dado que procura salvaguardar sin contemplaciones la memoria del genocidio nazi, utilizando para ello testimonios que evaden la representación específica del acto de muerte, el filme transita un camino sinuoso, que rodea el tema apropiándoselo, pero produciendo una obra que por sus mismas características resulta excesivamente compleja y limitada como acceso testimonial e histórico entorno a la cuestión. Así, en su opinión "*Shoah* se presenta explícitamente como la película definitiva, insuperada e insuperable sobre el Holocausto (...) ¿Y acaso no se ve cuestionada esta pretensión por el hecho vulgar, pero innegable, de que un producto de Hollywood como la miniserie televisiva Holocausto (de los años sesenta, con Meryl Streep), a pesar de ser un producto comercial melodramático (y tal vez por esa misma razón), hizo sin duda mucho más que '*Shoah*' por extender la conciencia del Holocausto entre amplios estratos de la población, especialmente en la propia Alemania?" (2006, p. 286). De acuerdo o no con la valoración de Zizek, hay un elemento al menos que debiera examinarse cuidadosamente: ¿Qué perspectivas plantea la irrepresentabilidad de la *Shoah* desde su pedagogía? ¿Cómo es posible construir una transmisión de memoria efectiva, que ilustre sin representar?

El aspecto medular del problema es que se recusa completamente el empleo de los mecanismos para representar a verdugos y víctimas, en el acto preciso del exterminio del pueblo judío. Con ocasión de *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993), Lanzmann termina de describir la cuestión: no sólo se trata de una imposibilidad ética de desarrollar ficciones que narren el exterminio en las cámaras de gas, de por sí específicamente indocumentable (en la medida que no existe ninguna víctima sobreviviente); sino que, el hecho mismo de expresar visualmente aquel acontecimiento de verdadera desnudez de su pueblo, resulta de una impertinencia radical. Lanzmann dirá: "Si hubiese encontrado un filme ya existente —un filme secreto, porque estaba estrictamente prohibida cualquier filmación— rodado por un SS que mostrase cómo tres mil judíos, hombres, mujeres, niños, morían juntos, asfixiados en una cámara de gas del crematorio II de Auschwitz, si yo hubiera encontrado eso, no solamente no lo hubiera mostrado, sino que lo hubiese destruido" (Citado en Didi-Huberman, 2004).

Quizá podríamos hacer un parangón de este dilema. En el contexto soviético, Lukács plantea la problemática política de la desaparición del pueblo, vinculándola -con posterioridad- con la posibilidad de su representación estética. La propuesta es que el pueblo debiera propugnar su propia abolición, en tanto que, como cuerpo menesteroso, su estrategia tendría que consistir en abandonarse y dejar de ser pueblo precisamente [1] . Así, la realidad histórica que se pretende superar es abolida y vuelta en su reverso, volviendo impensable la permanencia del actor que postula la transformación radical, es decir, el pueblo. Sin embargo, el hecho de que la permanencia del pueblo sea impensable

dista mucho de que su figura sea estéticamente irrepresentable. Muy por el contrario, al momento de pretender su desaparición, el papel que ha de jugar la representación estética del pueblo es la de una aparición crítica, que, en tanto pueblo, conlleve una práctica disolvente de sí mismo. La propuesta de Lukács es, en este sentido, sumamente convergente con la del Proletkult, guardando eso si esa importante diferencia teórico-política. Así, surge la necesidad de filmes que "destruyan ciertos valores tradicionales o una especie particular de sentimiento nacional" (Lukács, 1971, p. 42), es decir, que escenifiquen a un pueblo auto disolvente.

Precisamente esa lógica, que hemos expuesto desde Lukács, es la que subyace a los otros intentos por realizar una versión cinematográfica del exterminio del pueblo judío. Así, mencionando sólo algunos casos de una constelación enorme de ejemplos (y como resulta obvio, tan amplia sólo a condición del extendido abordaje irresponsable e inescrupuloso del tema), las estrategias narrativas cinematográficas tienden a dividirse fundamentalmente en dos tipos. Por una parte, quienes han omitido el instante en cuestión, acudiendo a su narración testimonial o a su representación evasiva. De la misma manera, *Amén* (Costa-Gavras, 2001) y la reciente *El niño con el pijama a rayas* (Mark Herman, 2008) resuelven el problema mostrando un plano del soldado que observa, desde fuera, la masacre de la "Solución Final", evocando el instante de forma fugaz y visible en su invisibilidad. Desde la perspectiva inversa, la representación del campo de concentración ha sido tópico habitual en la industria norteamericana, aunque igualmente estrategia en directores politizados. En el filme *Kapò* (1960), el director Gillo Pontecorvo parece expresar el propósito lukacsiano de evocar imágenes pretendiendo su inversión, escenificando de manera grotesca la realidad del campo, expresando por antagonismo una oposición a lo que se muestra. Traspasando el velo de aquello que se menciona con el respeto que cobra la forma de la distancia, Pontecorvo trae el horror a la presencia, con el objeto de exponer un crudo acceso a la memoria. De la misma manera y con el mismo propósito, *Noche y niebla* (Alain Resnais, 1955) exhibe imágenes fotográficas, intercaladas por registro audiovisual, que documentan el campo en la medida de lo posible, topando con la inexistencia de imágenes de la cámara de gas en funcionamiento, pero orquestando el filme entorno a esa ausencia que quisiera hacerse presente.

Desde la perspectiva breve de la exhibición (o no de la muerte del pueblo judío), el problema de la representación se encuentra entonces trazado en sus dos grandes vertientes. Sin embargo, es preciso plantear lo siguiente: ¿es posible reducir la representación a la presentación pura y simple?

Jacques Rancière acude al problema: "...lo irrepresentable alegado, no puede significar la imposibilidad de usar la ficción para dar cuenta de la exterminación. (...) Al contrario, es porque nada separa ya la representación ficcional de la presentación de lo real, que el problema se plantea. El problema no es saber si se puede o se debe o no representar, sino qué se quiere representar y qué modo de representación se elige para ese fin. Pero el rasgo esencial del genocidio para Lanzmann, es la separación entre la racionalidad perfecta de su ejecución y una inadecuación de toda razón explicativa de esta programación" (2007, pp. 37-38). Interpelando al arte desde una perspectiva distinta, la idea de lo irrepresentable refiere más precisamente a la cosmovisión ética desde la cual se accede al problema, antes que a la imposibilidad propiamente tal, evidentemente posible. Así, antes que ser vista desde la perspectiva de una reducción de los medios para reconstruir la memoria del exterminio, su irrepresentabilidad puede ser considerada como una ampliación de las posibilidades de empleo, no ya sólo la exhibición gráfica del hecho atroz.

Sin embargo, aún somos presas de un círculo que oscila peligrosamente entre la virtud y el vicio. a) La cuestión de la Shoah resulta una masacre particularmente específica, en la cual se despliegan tecnologías de muerte nunca antes vistas, y que marcan precedente y alarma entorno al rumbo de la política mundial. b) La desnudez de la muerte organizada masivamente, y ejecutada técnicamente, impone un respeto que, según ciertas perspectivas, debiese honrar la memoria, transmitiéndola sin acudir a la imagen de esa desnudez.

En este contexto, el peligro se encuentra en que el respeto por la memoria del exterminio se transforme o bien en algo demasiado silencioso, o bien en algo demasiado 'judío', equivocaciones a partir de las cuales podría no asimilarse correctamente la indeseable enseñanza del nazismo. Y, nos parece, que es en este cruce específico de la problemática en donde se sitúa el film de Lanzmann, como un subterfugio para una pedagogía de la memoria que intenta manifestar el carácter único de la *Shoah*.

El imperativo moderno del nazismo pretende un proceso de desnaturalización del individuo, en este caso, el judío, para su consiguiente auto-destrucción. De esta manera se propone erradicar la identidad judaica de la universalidad del progreso. Dicho así, *Shoah* de Lanzmann re-presenta un nuevo lugar que no se superpone a la masacre genocida sino que vuelca una presentación, no a modo de simulacro, de aquello intangible por un documento visible y eterno; Sería ante todo una tentativa que escapa de las postrimerías conmemorativas. Pero este intento no debe confundirse, y es más bien la encrucijada de la re-presentación o de la irrepresentabilidad de los acontecimientos después de la *Shoah*, tanto para el cine como para la pedagogía de la memoria. Así, la concreción de una cultura en torno a los campos de exterminio contiene esa duplicidad de sacralizar el extermino o de consagrarlo a la muerte.

La irrepresentabilidad del pueblo judío en el film de Lanzmann es el horizonte final de los excluidos, aquellos que no pueden ser re-presentados, porque han estremecido el continuo de la historia, se encuentran ausentes de presencia y sentido, son tal vez el limbo de la mirada, aquello que mata la imagen y por eso la re-presentación es negada como formato, dado que constituye la negación inverosímil de superar la realidad directa, son el balbuceo del horror, el gesto de lo indiscernible que no contiene entendimiento y que en sí mismo dan cuenta de la "...aporía del conocimiento histórico: la no coincidencia entre hechos de verdad, entre comprobación y comprensión" (Agamben, 2000, p. 9).

La especificidad del exterminio del pueblo judío, cobra de esta manera una singularidad que se remite directamente a la posibilidad de su representación. El campo de concentración emerge así como una situación de complejidad tal, que el abordaje de su suceso imposibilita la mimesis: la cámara de gas alberga una enorme cantidad de realidad condensada, que anuda la historia en un punto ciego intraducible [2] . Tal y como en aquellas preguntas absurdas que imponen escoger una sola palabra para caracterizar la experiencia, la representación del exterminio del pueblo judío no puede realizarse por la vía tradicional de las imágenes. O al menos no solamente.

Por último, no quisiéramos concluir sin antes hacer algunas proposiciones:

a) Quizá, con propiedad, el pueblo judío deja de ser pueblo al llegar a un punto de exclusión tal que le expone a la muerte sistematizada. Así, aun cuando el pueblo contempla siempre su fractura, incorporando aquello que se expulsa, incluyendo aquello que se excluye, la figura puntual del pueblo judío en el nazismo se haya aún más allá de esa premisa. Tal y como atestiguan todos los documentos de propaganda, los discursos del Reich y la evidencia de la práctica misma, el pueblo judío, antes que ser excluido, pretende más bien ser aniquilado, ser borrado del ámbito de lo social. Una condición tal, no puede menos que poner en entredicho la pertenencia misma al concepto de 'pueblo'.

b) Quizá, la técnica cinematográfica, como escritura del movimiento, no parece ser especialmente adecuada para el propósito de representar la desaparición del pueblo judío. Aun cuando la técnica del cine es especialmente elucidante de lo político (comprendiendo esto como el acto mismo de *ser* en gestos), sus posibilidades parecen entramparse cuando nos hallamos justamente con su inversión. A todas luces, el exterminio nazi no es cuestión política, sino más bien aniquiladora y devastadora de la política; y el acto de desaparición de este pueblo dista mucho de contemplar gestos, sino muy por el contrario poblar inmovilidad. Esta disolución del pueblo, no es ya un abandonar la condición política (como la invocación de Lukács), sino un acabar con la vida misma en su facticidad.

c) Al servicio de la construcción de la memoria, el cine precisa construir un relato que rebase determinada técnica, en pos de una estrategia unitaria de análisis de la cuestión. Sólo de esa manera podrá ser examinada con rigurosidad y responsabilidad la función del nazismo, problema del que, aun cuando existen excelentes acercamientos (tal y como *Shoah*), distan estos mucho de ser suficientes.

Bibliografía

Agamben, G. (2001). *Medios sin fin*. Valencia: Pre-textos.

De España, R. (2000). *El cine de Goebbels*. Barcelona: Ariel.

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.

Kesey, K. (1993). *Alguien voló sobre el nido del cuco*. Barcelona: RBA.

Lukács, G. (1971). El cine como lenguaje crítico. *Nuevos aires*, *II*(5).

Lukács, G. (1969). La cosificación y la conciencia del proletariado. En *Historia y conciencia de clase*. México D.F.: Grijalbo.

Nancy, J. L.(2006). *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu.

Rancière, J. (2007). *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago: Palinodia.

Zizek, S. (2006). *Lacrimae rerum*. Buenos Aires: Debate.

Notas

1

Cfr. Lukács (1969).

2

Para un desarrollo filosófico de esta tesis, ver: Nancy (2006); particularmente p. 32.

Como citar: Beaumont, E., Delgado, C. (2009). ¿Puede un pueblo ser irrepresentable?, *laFuga*, 10. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/puede-un-pueblo-ser-irrepresentable/367