

Historia y memoria después de Auschwitz



Dominick LaCapra



EDUNTREF



Argentina

prometeo
libros

Lacpra, Dominick

Historia y memoria después de Auschwitz. - 1a ed. - Buenos Aires : Prometeo Libros, 2009.

240 p. ; 21x15 cm.

ISBN 978-987-574-307-6

1. Holocausto. I. Título

CDD 940.531 8

Director de Colección: Daniel Feierstein

El análisis y las recomendaciones de esta publicación no reflejan necesariamente las opiniones del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, de su Junta Ejecutiva o de sus Estados miembros.

Todos los derechos están reservados. Ni esta publicación ni partes de ella pueden ser reproducidas mediante cualquier sistema o transmitidas, en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, de fotocopiado, de grabado o de otro tipo, sin el permiso escrito previo del editor.

© De esta edición, Prometeo Libros, 2008

Pringles 521 (C1183AEI), Buenos Aires, Argentina

Tel.: (54-11) 4862-6794 / Fax: (54-11) 4864-3297

info@prometeolibros.com

www.prometeolibros.com

www.prometeoeditorial.com

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Prohibida su reproducción total o parcial

Derechos reservados

HISTORIA Y MEMORIA DESPUÉS DE AUSCHWITZ

Dominick LaCapra

Historia y memoria después de Auschwitz

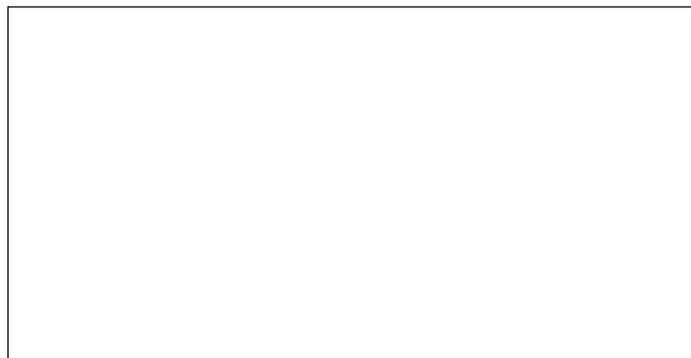


EDUNTREF



Argentina

prometeo
libros



Traducción: Marcos Mayer

©De esta edición, Prometeo Libros, 2009
Pringles 521 (C11183AEJ), Ciudad de Buenos Aires, Argentina
Tel.: (54-11) 4862-6794 / Fax: (54-11) 4864-3297
info@prometeolibros.com
www.prometeoeditorial.com

Diseño y Diagramación: ByN
Cuidado del texto: Gervasio Espinosa

ISBN: 987-574-
Hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Prohibida su reproducción total o parcial
Derechos reservados

Índice

Agradecimientos	11
Introducción	13
Capítulo 1. Historia y memoria.	
A la sombra del Holocausto	21
Capítulo 2. Revisitar el debate de los historiadores.	
Duelo y genocidio	59
Capítulo 3. Releer La Caída, de Camus, luego de Auschwitz y junto a Argelia	91
Capítulo 4. Shoah, de Lanzmann: “Aquí no hay un porqué”	115
Capítulo 5. “Fue la noche después de Navidad”: Maus, de Art Spiegelman	161
Capítulo 6. Conclusión: psicoanálisis, memoria y el giro ético	207

Para mí, la palabra *ensayo* está asociada a la ética y a la estética. Se dice que proviene de “pesar”, y que los académicos suelen usarla únicamente para caracterizar las bagatelas más pequeñas, aquellas que se escriben sin un compromiso pleno durante la vida laboral; también se lo llama “intento”. También podría adherir a este último sentido, pero dándole un contenido muy distinto.

El ensayo es algo que se abandona en un área en la que se puede trabajar con precisión (en el sentido de las ciencias naturales)... O, la forma más estricta que puede lograrse en un área en la que *no se puede* trabajar con precisión.

Trataré de demostrar la validez del segundo significado.

Pues bien, un curso racional del pensamiento puede resultar verdadero o falso, lo mismo que sucede con un curso afectivo, pero al margen de que “nos hable” o no lo haga. Y existen modos de pensar que sólo funcionan realmente bajo la forma de sentimientos. Para quien no pueda escucharlos resultarán completamente confusos e incomprensibles. Pero aquí se trata de la materia visible de una forma absolutamente legítima de comprensión, aun cuando su legitimidad no sea general. Más aún, el número de caminos para llegar a la comprensión entre personas es mayor de lo que se supone (parejas de chimpancés, efecto de un líder a partir de su carisma, etc.). Incluso el individuo participa de la experiencia de que el mismo pensamiento puede estar muerto en un momento, ser una mera serie de palabras, y mostrarse vivo en otro.

Robert Musil,
fragmento (“*On the essay*”, ¿1914?)

Agradecimientos

Una versión del segundo capítulo apareció en *History & Memory*, y otra del cuarto en *Critical Inquiry*. Los demás textos se publican aquí por primera vez.

Quisiera agradecer a los miembros de un seminario sobre psicoanálisis realizado en Cornell por sus lecturas y respuestas al capítulo cuarto (en especial a David Bathrick, Brett de Barry, Nelly Furman, Mary Jacobus, Bidy Martin, Tim Murray, David Rodowick, Suzanne Stewart y Nancy Wood), así como a los participantes de las sesiones de la School of Criticism and Theory durante 1996. Agradezco a Michael Roth por su lectura del manuscrito completo y por sus esclarecedores comentarios. También me gustaría agradecer particularmente a Geoffrey Hartman, tanto por su lectura del manuscrito como por su respuesta elocuente y cuidadosamente pensada del capítulo cuarto cuando fue presentado en uno de los habitualmente intensos y reflexivos coloquios de la School of Criticism and Theory.

Por su reacción ante algunos de los ensayos de este libro agradezco a Ben Brower, Leigh Ann Eubanks, Adam Hoffman, Tracie Matysik, Kathleen Merrow, Richard Schaefer, Judith Surkis y Jeremy Varon. También agradezco a Kathleen Merrow por su ayuda para reunir los materiales para el quinto capítulo, y a Tracie Matysik por colaborar en la preparación del índice. Siempre estaré reconocido a Jane Pedersen por su lectura del manuscrito y sus muchos y valiosos comentarios. Finalmente, agradezco a Grey Osterud por leer y editar cuidadosamente el manuscrito.

Dominick LaCapra

Introducción

El problema de la memoria se ha convertido recientemente en una preocupación para historiadores y teóricos críticos. Se ha dedicado una publicación al tema –*History and Memory*– y Pierre Nora ha editado un estudio en varios volúmenes de sitios de la memoria.¹ Pero se precisa aún resolver la relación entre memoria e historia y se debate intensamente su traslado a cuestiones estéticas, éticas y políticas. ¿Qué aspectos del pasado deben recordarse y cómo hacerlo? ¿Existen fenómenos cuya naturaleza traumática bloquea su comprensión y perturba la memoria al tiempo que producen efectos que afectan los intentos de representar u ocuparse de otro modo del pasado? ¿Cuál es, en general, el significado del trauma en la historia? ¿Generan algunos acontecimientos cuestiones morales y representacionales incluso en grupos que no están involucrados directamente en ellos? ¿Tienen aquellos más directamente involucrados una responsabilidad especial respecto del pasado y de la manera en que se lo recuerda en el presente? ¿Puede o debe la historiografía definirse de un modo puramente académico y profesional que la ponga a distancia de la memoria pública y sus implicancias éticas? O, por el contrario, ¿debe fundarse en la memoria, como matriz y como musa? ¿O existe una interacción más compleja y matizada entre historia y memoria? Espero echar alguna luz sobre estas cuestiones, pues me centraré en este libro sobre las interacciones entre historia, memoria y preocupaciones ético-políticas tal como fueron surgiendo en el período posterior a la *Shoah*.

Cada capítulo se ocupa de estas cuestiones desde una perspectiva diferente que se propone interactuar de un modo provocador pero no totalizador con el punto de vista de los demás capítulos. Pero hasta cierto punto el primer capítulo provee el marco a los restantes. En él se examinan las relaciones entre historia y memoria tal como han sido postuladas por diferentes historiadores y teóricos y se brinda un específico enfoque crítico y analítico al problema. Se centra especialmen-

¹ *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984. Traducido al inglés como *Realms of Memory* (Los reinos de la memoria), ed. Lawrence Kritzman, trad. Arthur Goldhammer, Nueva York, Columbia University Press, 1996.

te en el Holocausto o la *Shoah* como un complejo fenómeno en la intersección entre historia y memoria que aún tratamos de aprehender. A este respecto, se examinan ciertos planteos de *Memory, History, and the Extermination of the Jews in Europe*, de Saul Friedlander, en un intento de formular mejor los modos de comprender y recordar el genocidio nazi y sus esperables traumas.² Aquí resulta especialmente importante el intento de elucidar la idea de sublime negativo que funciona para los actos de al menos algunos de los victimarios.³

En el primer capítulo y a lo largo del libro, me resisto a una generalización que pudiera valerse indiscriminadamente de un concepto como lo “sublime negativo” y de la conducta asociada con éste para caracterizar a la gran mayoría de los alemanes. Pero de todos modos hay que señalar que existió un significativo número de casos de conducta victimaria hacia los judíos en sitios como los campos de trabajo y de exterminio, además de marchas forzadas y batallones de policía que implicaron una enorme crueldad, abusos innecesarios, prácticas de degradación, perversas bromas carnavalescas e incluso momentos de júbilo “sublime”.⁴ En el primer capítulo analizo el famoso discurso de Heinrich Himmler en Posen durante octubre de 1943, dirigido a los altos mandos de las SS, pues puede tomárselo como la afirmación

² Bloomington, Indiana University Press, 1993.

³ El rol de un sublime negativo en la ideología, la experiencia y las acciones de los victimarios nazis plantea problemas obvios a los analistas, sobre todo en su propio uso de lo sublime (que siempre tiene una dimensión negativa) en el tratamiento de la *Shoah*. El apelar a lo sublime en la crítica a la representación y la insistencia en que el trauma excede la cognición se han convertido en motivos hegemónicos del pensamiento reciente, especialmente luego de los análisis de Jean-François Lyotard (sobre todo *The Differend: Phrases in Dispute* (1983) (Edición en español: *La diferencia*, Barcelona, Gedisa, 1988), trad. George Van Den Abbeele, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988; y los aportes de Shoshana Felman (especialmente en Shoshana Felman y Dori Laub, M.D., *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Nueva York, Routledge, 1992). El posible rol de lo sublime en relación a los victimarios nazis no rechaza ni “contamina” cualquier apelación a lo sublime, incluido su uso en el análisis del Holocausto. Pero deja pendiente la pregunta de hasta qué punto, aun sin intención, no estamos repitiendo la visión de los victimarios sin enmarcar de modo suficientemente crítico esas perspectivas para diferenciarlas de nuestra propia voz y nuestro uso cuidadosamente delimitado de algunos conceptos.

⁴ Se han registrado extensamente estos casos de conducta victimaria pero han terminado por convertirse en punto de partida de una descuidada generalización que se aplica a los alemanes en el polémico y muy vendido *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust* de Daniel Jonah Goldhagen (Nueva York, Alfred A. Knopf, 1996) (Edición en español *Los verdugos voluntarios de Hitler*, Barcelona, Taurus, 1998). Para un

paradigmática de la sublimidad y la “gloria” de la trasgresión extrema y los inéditos excesos del tratamiento dado a los judíos por los nazis. Se suelen dejar de lado estas características o se las minimiza frente a la importancia adjudicada a factores como la banalidad del mal, las inevitables consecuencias de la totalización (o totalitarismo), el rol de la rutina burocrática y de la frialdad en las tareas, la fuerza inercial de la presión social, los efectos de la despersonalización y las relaciones fragmentarias con el otro y la importancia de un marco tecnológico ampliamente difundido, la racionalidad instrumental y la industrialización del asesinato en masa. No se trata de despreciar estos factores, que son importantes y que han comenzado a ser objetos de una investigación intensiva. En verdad, ninguno de los rasgos o factores que he mencionado carece de significación y es un error subvalorar a alguno de ellos para afirmar el rol dominante si no exclusivo de los demás. Pero resulta inusualmente frustrante, y por lo tanto exige la mayor elucidación posible la conjunción de extremos que involucra la afirmación, en el contexto supuestamente incompatible de la “modernidad” avanzada, de lo que parece estar fuera de lugar y aparece, engañosamente, como una regresión a la barbarie. Tal vez esa “barbarie” se comprenda mejor como un siniestro retorno de lo reprimido bajo la forma de rituales fóbicos y un sacrificialismo paradójico atado al deseo de purificación y a una violencia regenerativa, incluso redentora, reservada a las víctimas.⁵ En verdad, lo sublime puede considerarse como lo sagrado secular e involucrar el intento de transformar el trauma en una confusa fuente de elación y trascendencia.

análisis más matizado que discute la representación de la ubicuidad del antisemitismo “eliminacionista” en Alemania de Goldhagen, ver Saul Friedlander, *Nazi Germany and the Jews*, Nueva York, Harper Collins, 1997. Friedlander complementa su análisis anterior de *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe* elaborando y aplicando el concepto de antisemitismo redentor que caracteriza al tratamiento dado por los nazis a los judíos. Para Friedländer, el antisemitismo redentor “nació del miedo a la degeneración racial y la creencia religiosa en la redención” (p. 87). Más aún, “el nazismo no fue un mero discurso ideológico, fue una religión política que obligaba al compromiso total que exige cualquier fe religiosa” (p.72). (El lector notará que el nombre del autor aparece con una diéresis en *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*, pero sin ella en *Nazi Germany and the Jews*).

⁵ La idea de una regresión a la barbarie se basa en una visión indiscriminada y tranquilizadora de otras sociedades con las que se comparan las sociedades modernas, supuestamente avanzadas. Esto también suele presuponer una idea de progreso que lleva desde “ellos” a “nosotros”. La idea de retorno de lo reprimido no requiere de ninguna de estas presuposiciones. En realidad está relacionada con una comprensión diferente de la temporalidad en la cual

En el segundo capítulo retomo el así llamado Debate de los historiadores de 1986 –una polémica que planteó temas fundamentales, especialmente en relación a las funciones de la memoria histórica vinculada a la identidad nacional. Las posiciones de Jürgen Habermas y Ernst Nolte ayudan a enmarcar esos temas a la vez que subrayan la importancia permanente de la controversia. Desde la perspectiva que adopto, resultan bastante importantes las implicancias del debate para la autocomprensión histórica y para el rol público de la memoria en tanto se basa en la posibilidad del duelo en un contexto nacional. A pesar de que el Debate de los historiadores parecía quedar eclipsado por la reunificación alemana de 1989, se puede plantear que su pertinencia fue subvalorada a causa de este acontecimiento. En formas relacionadas aunque diferentes, el Debate de los historiadores y la reunificación de Alemania presentaron el espectáculo del resurgimiento de un nacionalismo combativo confundido con el problema de la identidad nacional, y en ciertos aspectos el primero de estos fenómenos debe ser leído como un anticipo problemático del segundo, más “mundialmente histórico”.

En el tercer capítulo paso de Alemania a Francia y de lo general a lo particular, y exploro el problema de la relación entre la comprensión histórica y el análisis literario. La novela *La caída* (*La chute*), escrita por Albert Camus en 1956, parece un caso bastante importante de escritor fundamental de la posguerra que intenta ocuparse del Holocausto. Incluso Sartre, el principal rival de Camus en la disputa por el lugar de guía intelectual de Francia y luego de Occidente, no dijo nada virtualmente acerca de la naturaleza específica del Holocausto y sus consecuencias para los judíos. En su famoso trabajo de posguerra, *Reflexiones sobre la cuestión judía*, Sartre ni siquiera menciona el Holocausto.⁶ Por otra parte, Camus hace algunos esfuerzos por comprender la *Shoah*. Sin embargo, la cuestión es hasta qué punto este trauma

cualquier rasgo de la sociedad considerado como deseable debe ser recurrentemente recuperado, mientras que los menos deseables amenazan con reaparecer bajo distintas formas a lo largo del tiempo. Más aún, es imaginable que otras sociedades hayan negociado mejor otras tentaciones y amenazas, como el exceso y trasgresión extrema, que las así llamadas sociedades modernas.

⁶ Traducción George J. Becker, Nueva York, Schocken, 1948. El título de la obra de Sartre era *Reflexions sur la question juive*, París Gallimard, 1946. (Edición en español: *Reflexiones sobre la cuestión judía*, Madrid, Seix Barral, 1994).

llegó tardíamente a funcionar como una pantalla que disminuyera el impacto de la consecuente serie traumática de acontecimientos: la guerra franco-argelina y su relación con el colonialismo francés y los problemas de posguerra, sobre todo respecto de los franco-argelinos.

El tercer capítulo se ocupa del análisis de Shoshana Felman respecto de Camus como un desafío contrapuntístico a mi posición. El importante e influyente libro que escribió junto a Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, contiene muchos puntos de vista sugerentes. Pero también arma un terreno bastante menos seguro al proponer una particular combinación entre postestructuralismo y psicoanálisis en el aparente intento de ocuparse de temas históricos que tienen una importancia permanente para el presente y el futuro. Los planteos de Felman merecen una atención especial, y la visión crítica de su enfoque se extiende también al capítulo siguiente.

En el cuarto capítulo analizo *Shoah* (1985), el film de Claude Lanzmann, que ha sido ampliamente elogiado como la película más importante sobre el Holocausto e incluso como el mejor documental que se haya realizado nunca. Sin embargo, el propio Lanzmann ha señalado que su film no es un documental sino que debe ser visto principalmente como una obra de arte. Ha hecho otros sorprendentes comentarios que han tendido a convertirse en el primer marco de referencia en las interpretaciones de los críticos (como Felman y Gertrude Koch). Este capítulo estudia estrechamente las opiniones de Lanzmann, especialmente cuando le atribuye la primacía al arte, su rechazo absoluto a todo intento de interpretar el Holocausto (en particular la motivación y la naturaleza de los victimarios) y su pronunciado interés por los sobrevivientes que reviven y pasan al acto sus sufrimientos pasados, ofreciéndole objetos de identificación a su trabajo como realizador. El capítulo trata de plantear algunas cuestiones críticas en torno a las opiniones de Lanzmann y ofrecer otras perspectivas para enfocar su film y sus dimensiones históricas.

La caída, de Camus, podría clasificarse como una obra perteneciente a la cultura alta o de elite. *Shoah* de Lanzmann también podría considerarse como un film “de arte” o de “alta cultura”, a pesar de que esa etiqueta suene particularmente inapropiada. Pero ambas son obras exigentes que cruzan la línea entre cultura popular o masiva y cultura de elite, y ambas han recibido la atención de críticos “elitistas” y han teni-

do muchos lectores y espectadores entre el público general. *Maus*, de Art Spiegelman, objeto del quinto capítulo, trata audazmente de ocuparse del Holocausto en el formato de un libro de historietas. De este modo inserta lo que para muchos es lo inexpresable o lo tremendo en el contexto de uno de los vehículos más vulgares y comerciales de la cultura popular. Para algunos, esto resulta suficiente para plantear fuertes dudas respecto de la aventura. Pero al mismo tiempo el libro de historietas ha sido a veces una forma experimental de explorar áreas polémicas de la cultura moderna, y el trabajo de Spiegelman es serio y merece un análisis cuidadoso. En realidad, subyace a mi estudio una comparación implícita con los logros de Lanzmann en *Shoah*. Un aspecto discutible de esta comparación es mi sensación de que, pese a que *Shoah* pueda aparecer como una obra de un orden diferente a *Maus*, Spiegelman participa de manera menos sospechosa y comenta de forma más convincente su obra que Lanzmann la suya.

En el capítulo sexto intento trazar algunas implicancias generales de los capítulos anteriores y reflexionar más ampliamente sobre sus aspectos problemáticos. Trato especialmente de mostrar mi idea de las relaciones entre historia, memoria, ética y política. Creo que lo que ayuda a articular estas relaciones es un potencial de información que surge de repensar el psicoanálisis que se ocupa de problemas como transferencia, pasaje al acto y elaboración, que están íntimamente conectados con el duelo y con otras formas de acción social que requieren la capacidad de recordar de una manera deseable. Esta concepción del psicoanálisis es relativamente técnica y no se adecua estrictamente a los principios de ninguna escuela en particular. En verdad, se apropia selectivamente de aspectos de la obra de Freud y de sus seguidores en formas que me parecen fructíferas para reconfigurar la comprensión histórica como un proceso que requiere un intercambio crítico con el pasado pensando en el presente y el futuro.⁷

Quisiera terminar señalando que la palabra “después” que se halla en el título no tiene un significado meramente cronológico. Las cosas cambiaron a causa de la *Shoah* e incluso los acontecimientos anteriores

⁷ Para una elaboración de este enfoque de la comprensión histórica, ver Dominick LaCapra, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca, Cornell University Press, 1994; y “History, Language, and Reading: Waiting for Crillon”, *American History Review*, 100 (1995), 799-828.

a ella (incluyendo, por ejemplo, textos de Heidegger o Nietzsche) ya no pueden ser “leídos” o comprendidos de la misma manera. Sin convertirse en *telos* de la historia previa, el Holocausto tiene efectos retrospectivos e impulsa reconocimientos tardíos que plantean nuevos interrogantes sobre aspectos de la historia cuyo sentido anterior era diferente. ¿Fue único Auschwitz y todo lo que representó? Se puede afirmar que la *Shoah* fue única (ese tipo de genocidio no había ocurrido antes) y a la vez comparable (¿cómo se comparan los campos de Hitler con los gulags de Stalin?). Al mismo tiempo no fue ni única ni comparable, pues hay un sentido en que los adjetivos comparativos (especialmente en términos de magnitudes) son irrelevantes, e incluso los superlativos (en la frase de Spiegelman, “el trauma central del siglo XX”) son discutibles excepto tal vez como expresiones hiperbólicas de nuestra propia incapacidad para poder entender los problemas. Como mucho, afirmar el carácter único o la comparabilidad deben justificarse de modos problemáticos que varían con las posiciones subjetivas y los juicios concernientes a las necesidades de una situación o contexto. Durante el Debate de los historiadores, cuando eran hegemónicas las tendencias hacia la normalización, las afirmaciones sobre el carácter único del Holocausto pueden haber resultado defendibles, especialmente cuando quienes lo planteaban eran alemanes. Pero cuando se las usa para justificar las políticas israelíes o para establecer el propio estatus especial, esas afirmaciones resultan sospechosas. Pero el punto más general, como anticipo en el primer capítulo, es que el Holocausto fue “único” en un sentido específico, no numérico y tampoco comparativo. En él se ha atravesado un umbral extremo o límite externo de trasgresión, y cuando se lo cruza algo “único” ocurre y ya no puede sostenerse la oposición convencional entre carácter único y comparabilidad, privando de este modo a los comparativos (especialmente en términos de magnitud) de una medida común o fundamento.

Capítulo 1

HISTORIA Y MEMORIA.

A LA SOMBRA DEL HOLOCAUSTO

Recientemente se ha expandido tanto el problema de la memoria y se ha vuelto tan intenso que sentimos la tentación de seguir un dudoso camino y referirnos a la fijación. En algunas de sus formas, la preocupación por la memoria puede indicar un fracaso de la voluntad constructiva y distraer la atención de las necesidades del presente y de la premura por intentar delinear el futuro. Un fenómeno particularmente sospechoso es el giro nostálgico y sentimental hacia un pasado parcialmente ficcionalizado contenido en un relato convenientemente conciliador y lleno de convenciones tranquilizadoras. En realidad la inmersión en la memoria y sus sitios puede parecer por momentos un *Schwärmerei* proustiano. Pero el reciente giro a la memoria puede significar más que un síntoma, al menos cuando la preocupación incluye el deseo de ocuparse del problema de la historia en la medida en que pesa sobre el presente y el futuro, abarcando la necesidad de un examen autocrítico de la propia implicación en el problema que encaramos. La memoria –junto a sus *lapsus* y trucos– plantea interrogantes a la historia pues apunta a problemas que siguen vigentes o que están investidos de valores o de emociones. Idealmente, la historia pone a prueba a la memoria y prepara el terreno para un intento más abarcador de elaborar un pasado que no se ha cerrado.

Mencionaría para comenzar dos conjuntos urgentes de razones para el giro a la memoria y su relación con la historia. Primero, está la importancia del trauma, incluyendo sobre todo la demora en el reconocimiento de la significación de la serie traumática de acontecimientos de la historia reciente, acontecimientos que preferiríamos olvidar. El acontecimiento traumático tiene su mayor y más claramente injustificable efecto sobre la víctima, pero de maneras diferentes afecta también a cualquiera que entre en contacto con él: victimario, colaboracionista, testigo, resistente, los nacidos a posteriori. Especialmente para las víctimas, el trauma produce un *lapsus* o ruptura en la memoria que

interrumpe la continuidad con el pasado, poniendo de este modo en cuestión la identidad al punto de llegar a sacudirla. Pero puede generar problemas de identidad en otros en la medida en que perturba las inversiones narcisistas y las autoimágenes deseadas, incluyendo —especialmente respecto a la *Shoah*— la imagen de la propia civilización occidental como bastión de valores elevados sino el punto más alto de la evolución humana.

El acontecimiento traumático resulta reprimido o negado y queda registrado sólo oscuramente (*nachträglich*) luego de pasar por un período de latencia. Este efecto de oscurecimiento ha sido por supuesto un aspecto manifiesto del Holocausto en la medida en que toca no sólo a Alemania y a los alemanes sino también a otras naciones y grupos. Incluso en Israel, las primeras postrimerías de la *Shoah* se caracterizaron por la negación y la resistencia pues los israelíes habían postulado la idea de una nación redentora y sus heroicos habitantes en la que se presentaba a la Diáspora como una época equivocada que culminó en una catástrofe para los judíos que carecían de nación y por lo tanto de poder. A menudo los sobrevivientes se vieron obligados a adoptar una nueva identidad y a callar no sólo respecto de su anterior identidad sino también de la manera en que fue destruida o devastada. En Israel, el rol del Holocausto ha cambiado a lo largo del tiempo y ha sido causa de polémica entre diferentes grupos.⁸ En otros países tampoco se han disipado las consecuencias y efectos posteriores del Holocausto y los acontecimientos que lo marcaron aún requieren ser elaborados. Tampoco queda claro cómo habrá de afectar a este estatus episodios importantes como la caída de la ex Unión Soviética y Yugoslavia y la reunificación de Alemania, procesos que favorecieron el retorno del antisemitismo y la rivalidad étnica suprimidos o reprimidos así como el deseo de normalizar la historia haciendo desvanecer al Holocausto entre los neblinosos panoramas de la *longue durée*.

A un nivel más microsocia e interpersonal, la presencia del abuso infantil ha brindado una nueva prominencia al tema de la relación entre acontecimientos concretos y la fantasía en la génesis del trauma. Como el abuso infantil y el trauma de la niñez se han convertido en preocupaciones comunes, lo mismo ha ocurrido con el “síndrome del

⁸ Sobre este tema, ver Tom Segev, *The Seventh Million: The Israelis and the Holocaust* (1991), Nueva York, Hill and Wang, 1993.

falso recuerdo” como una de las formas más atadas a lo social que pueden asumir los engaños de la memoria.

Una segunda razón, ampliamente cultural, para el reciente giro hacia la memoria ha sido el interés en los *lieux de mémoire* (sitios de la memoria), en la expresión de Pierre Nora, así como en lo que Claude Lanzmann llama *non-lieux de mémoire* (a los que llamaría sitios del trauma). Se trata aquí de que un sitio de la memoria es generalmente también un sitio de trauma y que en la medida en que permanezca investido con las marcas del trauma marca hasta qué punto no ha logrado la memoria aceptar el trauma, sobre todo a través del duelo. En ciertos casos no queda claro si hay que referirse a un duelo interrumpido o abortado, pues puede no hacerse intento alguno de duelo y puede racionalizarse que no resulta necesario llevarlo a cabo. Este fue en gran medida el caso en la Alemania de posguerra, donde el rol de la racionalización tendió a obviar la necesidad de duelo, algo que volvió a aparecer en las opiniones de algunos de los participantes del *Historikerstreit* (Debate de los historiadores), sobre todo en Ernst Nolte y sus seguidores. En verdad, en la Alemania de posguerra, el milagro económico sirvió de pretexto para la evasión o un olvido fácil del pasado, y a veces resultaba poco claro si el objeto del duelo fracasado y de la melancolía que acompañaba la maníaca actividad económica eran las víctimas del Holocausto o las glorias perdidas del *Hitlerzeit*. Esas glorias reaparecen en forma agrídulce, más o menos vacía en esos acontecimientos mediáticos posteriores como el film biográfico sobre Hitler de Joachim Fest. (al igual que su libro *Hitler: Eine Biographie*, con su foco excesivo en los años pre-Holocausto de Hitler y su obsesión por dilucidar si logró al menos una “grandeza negativa”) y el potente pero profundamente equívoco *Hitler-Ein Film aus Deutschland*, de Hans-Jürgen Syberberg, de 1977 (distribuido en los Estados Unidos como “Our Hitler”). Pero los *lapsus* del recuerdo del trauma se combinan con la tendencia a repetir, revivir, ser poseído o pasar al acto compulsivamente las escenas traumáticas del pasado, ya sea a través de procedimientos artísticos más o menos controlados o en descontroladas experiencias existenciales de alucinación, retorno al pasado, sueños y recaídas en el trauma fomentadas por incidentes que recuerdan más o menos oblicuamente el pasado. En este sentido, lo que se niega o se reprime en el *lapsus* de la memoria no desaparece; regresa de un modo transformado, a veces desfigurado o disfrazado.

El pasado reciente ha quedado marcado por la proliferación de museos, monumentos y memoriales dedicados al Holocausto. Los testimonios de los sobrevivientes ocupan un lugar de especial significación entre los sitios de la memoria y el trauma y tienen un espacio importante entre museos y exposiciones. Junto a estos sitios físicos, los testimonios de los sobrevivientes, de los victimarios y de los testigos más o menos involucrados forman el núcleo de *Shoah*, el importante film de Claude Lanzmann (1985). Para los estudiosos serios, el conjunto más importante de testimonios de sobrevivientes es la colección Yale Fortunoff, que hacia finales de 1996 incluía aproximadamente tres mil setecientas declaraciones. Los testimonios que han de ser reunidos bajo los auspicios de Steven Spielberg integrarán la colección Yale, pues los sobrevivientes de la Shoah Foundation planean sumar los testimonios de 50.000 personas. “Con oficinas en Los Ángeles, Nueva York y Toronto y pronto en Washington D.C.; Jerusalem, París y Sydney, el proyecto sin fines de lucro recorre el planeta en busca de sobrevivientes.”⁹ Se piense lo que se piense al respecto, la iniciativa de Spielberg es un indicio de que el testimonio se ha convertido recientemente en un género importante y dominante de la notificación que plantea el problema de la interacción entre hechos y fantasía. Y testimoniar –sobre todo los testimonios basados en el recuerdo– se ha transformado en un modo privilegiado de acceder al pasado y a sus traumáticas circunstancias.

Los testimonios suelen suceder de un modo oscuro, a menudo luego de que han pasado varios años y echan cierta luz sobre experiencia vivida y su transmisión por medio del lenguaje y los gestos. Tan grande ha sido la preocupación por el testimonio y los testigos que en

⁹ Sherry Amatenstein, “A Rescue Mission with a Time Clock”, *USA Weekend* (5-7 de mayo 1995), p. 4. La Max Charitable Foundation, creada también por Spielberg, proveyó los fondos para el funcionamiento de la Steven Spielberg Film and Video Library en el United States Holocaust Museum de Washington. Su objetivo es “adquirir y organizar todas las imágenes filmicas y de video que sean significantes del Holocausto y de aspectos relacionados con la Segunda Guerra que no se encuentren en la colección del Museo”. *The Year in Review, 1994-1995*, publicación del United States Holocaust Memorial Museum, p. 7. Por supuesto, el reciente interés por la memoria es un fenómeno sobredeterminado. Entre sus muchas razones se puede mencionar también el aumento de la conciencia, la preocupación por el pasado y la necesidad de rescribir la historia desde distintas perspectivas manifestadas por diferentes grupos, que incluyendo a los afroamericanos, los indígenas y los hispanos que viven en los Estados Unidos.

ciertas zonas de estudio casi ha desplazado o igualado el papel de la historia misma.¹⁰ Pero esta igualación es engañosa. El testimonio es una fuente fundamental para la historia. Y es más que una fuente. Le plantea a la historia desafíos diferentes. Pues pone en evidencia que los historiadores u otros analistas se convierten en testigos secundarios, que allí hay una relación transferencial y que debe elaborarse una posición subjetiva adecuada respecto del testigo en su testimonio. Aquí la transferencia implica la tendencia a quedar emocionalmente involucrado con el testigo y su testimonio, acompañada de una inclinación a pasar al acto una respuesta afectiva hacia ellos. Estas implicancias y respuestas varían con la posición subjetiva del testigo y del entrevistador, historiador o analista, así como con el trabajo realizado con estas posiciones subjetivas para reformularlas y transformarlas.

Uno de los motivos del reciente interés por los testimonios tiene que ver con la avanzada edad de los sobrevivientes y la sensación de que el tiempo es escaso antes que la memoria viviente del Holocausto según sus víctimas sea también cosa del pasado. Otra preocupación igualmente imperiosa surge de los negacionistas y “revisionistas” quienes atacan la validez de esos recuerdos y niegan o normalizan las abominaciones del *Hitlerzeit*, entre las cuales la principal es por supuesto el Holocausto. Figuras como Robert Faurisson son capaces de llegar al extremo en su negación de los excesos del pasado, pues pueden llegar a volcarse al más hiperbólico de los neopositivismos en su exigencia de verificación de la mera existencia de las cámaras de gas, o al igualmente exagerado relativismo o constructivismo para afirmar la naturaleza en última instancia ficticia y subjetiva de todo relato y todo esquema interpretativo. Una de las fuerzas por detrás del giro a la memoria es la amenaza planteada por el negacionismo y por los deseos y demandas a las que satisface, una amenaza que asoma aún más peligrosa en la medida en que los sobrevivientes con memoria directa de los acontecimientos van abandonando la escena histórica.

El testimonio es una condición necesaria de la acción y en ciertos casos es todo lo que cabe esperar de alguien que ha pasado por una experiencia límite. Es también fundamental como manera en la cual

¹⁰ Ver especialmente Lawrence Langer, *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*, New Haven, Yale University Press, 1991; y Shoshana Felman y Dori Laub, M.D., *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Nueva York, Routledge, 1992.

una víctima amenazada o abandonada al trauma puede sobreponerse a la pasividad y el entumecimiento, volver a participar de la práctica social y adquirir una voz que pueda alcanzar en ciertas condiciones un efecto concreto (por ejemplo, en un proceso judicial). Pero así como la historia no puede confundirse con el testimonio, tampoco puede la acción confundirse o limitarse al testimonio. Para poder cambiar un estado de cosas de un modo deseable, la acción efectiva debe ir más allá del testimonio para adquirir formas más comprensivas de la práctica social y política.

Antes de proseguir, me gustaría indicar brevemente el modo en que se han ocupado algunos historiadores del problema de la memoria y su relación con la historia. Una importante tendencia es mantenerse, a veces obsesivamente, en el riesgo al que he aludido al comenzar este análisis: el peligro de una obsesión o una fijación con la memoria. Esta tendencia tiene su epítome en el reciente *Vichy, un passé qui ne passe pas*, de Eric Conan y Henry Rousso.¹¹ En el libro anterior de Rousso, *The Vichy Syndrome: History and Memory in France since 1944*,¹² se hace explícito el uso de un marco psicoanalítico y concluye con un estudio sobre una obsesión colectiva con Vichy en Francia desde mediados de los años 1970. En su trabajo más reciente, junto a Conan dejan de lado el marco psicoanalítico incluyendo sus dimensiones más críticas, pero mantienen uno de sus aspectos más problemáticos: la patologización de los procesos históricos. Más aún, la mera mención sin la elaboración suficiente del tratamiento en el libro anterior del duelo incompleto, la represión y el retorno de lo reprimido en la Francia post-Vichy da una importancia no localizada y excesiva al rol supuesto de la obsesión con el pasado más reciente, y parece simplemente oponérsela –en lugar de presentarla como estrechamente vinculada– a la represión, la negación y el “tabú”. El planteo de Conan y Rousso resulta también bastante cuestionable por cierta descuidada apelación en el título del libro a la frase que hizo tristemente célebre Ernst Nolte durante el Debate de los historiadores de 1986.¹³ Dado

¹¹ Paris, Fayard, 1994. Otro modo de formular esta tendencia es en términos de metaobsesión, u obsesión con el problema de la obsesión.

¹² Trad. Arthur Goldhammer, Cambridge, Harvard University Press, 1991.

¹³ “Vergangenheit, die nicht vergehen will”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6 de junio de 1986. Traducido junto a otros documentos relacionados con el Debate de los historiadores en James Knowlton y Truett Cates, *Forever in the Shadow of Hitler? Original Documents of the Historikerstreit, the Controversy concerning the Singularity of the Holocaust*, Atlantic Highlands, N.J., Humanities Press, 1993, pp. 18-23.

que un análisis detallado en este contexto del libro de Conan y Rousso me llevaría muy lejos, me ocuparé de un artículo que reúne algunos de sus aspectos más importantes, especialmente los más provocadores: “A Surfeit of Memory? Reflections on History, Melancholy and Denial”, de Charles Maier.¹⁴

Maier resuelve rápidamente la pregunta del título sosteniendo enfáticamente que existió un hartazgo o exceso de memoria en el pasado reciente, especialmente entre los intelectuales. “Es evidente que en los últimos años la fascinación de los intelectuales con la memoria sigue en pie, no especialmente con los tiempos que buscamos recordar – pese a que la búsqueda histórica se ha vuelto una industria cultural– sino con el acto mismo de recordar, con su fenomenología psíquica” (p.137). Maier tiende a patologizar el giro a la memoria: “Creo que en cierto sentido nos hemos vuelto adictos a la memoria. Es tiempo de preguntarse si una adicción a la memoria puede llevarnos a la neurastenia y la pasividad. Al menos podríamos preguntarnos qué características de nuestro tiempo han ayudado a esta condescendencia” (pp. 140-41). Aquí habría que detenerse en el intento de seguir un juicio admitidamente impresionista acerca de un hartazgo de memoria con un gesto patologizador que lleva a tratar de dar una explicación causal. Sin embargo, preferiría centrarme en los aspectos más genuinamente provocadores del planteo de Maier. Pues rápidamente se vuelve evidente que está preocupado no simplemente por un exceso cuantitativo que delataría una preocupación morbosa sino por una cualidad o especie específicas de memoria a la que objeta.

En realidad, la memoria que lo molesta es aquella que se acepta con una melancolía agridulce (pp. 138-39). Es la sobredosis de la magdalena cubierta de chocolate de la psiquis. La memoria en este sentido fenomenológico brinda presuntamente un acceso directo a la experiencia, a menudo vicaria, que puede resultar sacralizada o incluso dotada de un aura especial, sobre todo la experiencia traumática de la victimización (p. 144). Así construida, la memoria implica una fijación con el pasado que inhibe en el presente las acciones que estén orientadas a un futuro más deseable. Más aún, Maier está especialmente preocupado con las funciones cuestionables de la conmemoración del Holocausto por parte de los judíos norteamericanos. Así es como lo explica:

¹⁴ *History & Memory* 5 (1993), 136-51.

Ha existido cada tanto una función o subtexto de la conmemoración del Holocausto. Ha servido para imponer una cierta unidad en la comunidad judía de Estados Unidos. Como las promesas de lealtad que debieron firmar los profesores en los años 1950, el Museo del Holocausto implica una posición débil que establece la cohesión grupal sin imponer códigos imperiosos sino, precisamente, llamando a una prenda de fidelidad que parezca tan poco exigente que sólo los verdaderamente desleales podrían objetar.

Para plantear una pregunta heurística alternativa: ¿por qué no un Museo de la esclavitud norteamericana? ¿No sería un uso más apropiado del suelo y los fondos nacionales recordar y mostrar crímenes por los cuales nuestro país debe hacerse responsable en lugar de aquellos perpetrados por un régimen que, de hecho, obligó a los norteamericanos a dar su vida para derrotarlo? ¿O por qué no un Museo de los indígenas norteamericanos que sufrieron desde viruela a sumisión, pasando por el alcoholismo de las reservas? Por supuesto, los grupos afectados no desearían esta clase de museos. Si habláramos con los voceros de afroamericanos e indígenas, preferirían un museo que integrara los momentos más plenos de su historia y de su cultura con aquellos de victimización en cierto orden o linealidad históricos. ¿Por qué se centra en el desastre el nuevo museo judío? ¿Y por qué esta catástrofe y no la subasta de esclavos o la limpieza étnica de los cherokees emprendida por Andrew Jackson es lo que se recuerda en el Mall? (p. 146).

La fuerza de las preguntas de Maier no desaparece por el hecho de que el Museo del Holocausto de Washington incluya otras víctimas de la opresión nazi, como los homosexuales o los “gitanos”, y porque exhiba la poca voluntad de Estados Unidos para cambiar las leyes inmigratorias o tomar otras medidas para ayudar a las víctimas de los nazis durante la Segunda Guerra. Ni tampoco habría que evitar las preguntas de Maier por los aspectos hiperbólicos de su retórica. Por ejemplo, “De hecho, puede plantearse que la política moderna norteamericana se ha convertido en una competencia por sumar tristezas. Todo grupo reivindica compartir el honor y los fondos públicos por inevitables incapacidades e injusticias. La vida pública nacional se ha vuelto la instalación de una mala práctica colectiva en la que todos los pacientes son al mismo tiempo médicos” (p.147). Por el contrario, concluiré con el provocador argumento político de Maier:

El hartazgo de memoria es un signo no de confianza histórica sino de retirada de las políticas transformadoras. Da cuenta de la pérdida de una orientación hacia el futuro, de un progreso en dirección a una mejor ciudadanía o a una equidad creciente. Refleja un nuevo foco en la etnicidad estrecha como reemplazo de comunidades abarcadoras basadas en una constitución, legislaciones y atributos de ciudadanía en expansión. El programa de esta nueva etnicidad es tan simbólico como sustantivo. Aspira primordialmente al reconocimiento de su propio sufrimiento y lugar de víctima por parte de otros grupos. Finalmente se propone como objetivo el horizonte y el territorio pues la territorialidad ha sido abandonada como lugar físico de la acción cívica y se ha transformado en un enclave del historicismo (p. 150).

Esta crítica cuasi-habermasiana de la memoria puede relacionarse provechosamente con otras críticas a la estrecha identidad política, como las que se encuentran en Judith Butler y Paul Gilroy.¹⁵ En mi opinión, incrimina no sólo a la preocupación por la memoria –o incluso cierta fantástica plusvalía cuantitativa de memoria– sino a un cierto tipo de memoria que puede realmente resultar políticamente distractiva y autoexculpatoria. La crítica de Maier sirve de recordatorio de que es más deseable otra clase de memoria, la que exige el tipo de trabajo de la memoria que Freud relacionaba con la elaboración del pasado. En este sentido, la memoria existe no sólo en tiempo pasado sino también en presente y futuro. Relaciona el conocimiento y la crítica immanente con la trascendencia situacional del pasado que no es total pero que resulta esencial para la apertura a posibilidades más deseables en el futuro.

El tipo de memoria que parecería estar criticando Maier está cerrada en una oposición binaria con la historia o simplemente confundida con ella antes que implicada en una relación más problemática, mutuamente cuestionadora con ella. En el pasado reciente, otros historiadores han opuesto angustiosamente historia y memoria o, por el con-

¹⁵ Ver especialmente, Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Nueva York, Routledge, 1993 (Edición en español *Cuerpos que importan*, Barcelona, Paidós, 1998); y Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press, 1993. Se puede señalar que, en la recepción litúrgica o icónica del Holocausto y sus marcas o representaciones, se le da un uso paradójico como trauma fundante que puede intentar establecer la identidad en lugar de plantear problemáticamente la cuestión de la identidad. El complejo tema del trauma fundante se extiende más allá del Holocausto y merece mayor investigación.

trario, las han aproximado, sino confundido, ávidamente. En una primera instancia, la memoria resulta crucial pues es aquello contra lo cual debe definirse la historia, para bien o para mal. En resumen, la memoria se convierte en la antítesis o lo “otro” de la historia. En segunda instancia, la importancia de la memoria se basa en su supuesta posición como fundamento o esencia de la historia. Por lo tanto se entiende a la memoria como lo mismo que la historia o al menos como su matriz y musa.

La primera tendencia suele llevar a una concepción neopositivista de la historia como una materia sobria y prudente compuesta de hechos y análisis y a sospechar de la memoria como inherentemente acrítica y cercana al mito. La memoria no sólo se vale de trucos, está constituida significativamente de trucos, lo que la vuelve intrínsecamente no confiable como fuente histórica. La segunda tendencia conduce a una idea ficcional sino mitologizante, insensible a los trucos que juega la memoria y a los motivos de esos trucos. En su lugar existe una tendencia a seguir el flujo de la memoria, mezclando hechos e imaginación, brindar inicuas anécdotas personales o episodios autobiográficos y desdeñar la cuestión de la relación entre historia y ficción. Esta segunda tendencia resulta evidente no sólo en algunos enfoques de la historia sino también en géneros como los docudramas televisivos¹⁶. No es necesario decir que estas dos tendencias no son alternativas genuinas sino hermanas enemigas que se alimentan sintomáticamente una de la otra.

La oposición binaria entre memoria e historia ocupa un lugar dominante en las discusiones recientes. Simplemente brindaré dos ejemplos, uno que parece valorizar la historia por sobre la memoria y el otro, que se inclina por lo opuesto¹⁷. En el primero, la historia es una forma desmitologizante de esclarecimiento secular; en el segundo, es

¹⁶ Para una polémica obra histórica que se vale de ficción, ver especialmente Simon Schama, *Dead Certainties*, Nueva York, Knopf, 1992 (Edición en español: *Certezas absolutas*, Barcelona, Anagrama, 1993). Más adelante analizaré un libro que puede ser considerado como el complemento teórico de la tendencia a basar la historia en la memoria mezclada con lo imaginario: Patrick H. Hutton, *History as an Art of Memory*, Hanover, N.H., University Press of New England, 1993.

¹⁷ Ver también la oposición entre historia y memoria en Yosef Hayim Yerushalmi, *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory*, Nueva York, Schocken, 1987 (Edición en español: *Zakhor: Historia y memoria judías*, Madrid, Anthropos, 2002).

la que destruye de la memoria viviente, más auténtica y existencialmente más rica.

Arno Mayer escribe:

Comparada con la musa de la memoria, la Musa de la historia está sujeta a ciertas ideas y reglas para registrar e interpretar el pasado. Desde el Iluminismo, los historiadores han compartido con el sentido común ciertas ideas de causalidad y exactitud. También han supuesto que el pasado es accesible por ser profano y no providencial. Además, en lugar de dar rienda suelta a su subjetividad, se supone que deben controlarla. Como mínimo, se espera que los historiadores confiesen sus propios prejuicios y que prueben los de sus fuentes. No menos importante, invitan a los críticos, tanto los amistosos como los hostiles, a verificar la autenticidad y la confiabilidad de sus evidencias así como a discutir la lógica de sus construcciones y la coherencia de sus explicaciones. Los historiadores deben desarrollar también una visión lateral y de amplia apertura, pues están obligados a demostrar vínculos entre acontecimientos que no resultaban claros o eran desconocidos para sus contemporáneos.¹⁸

Esta posición aparentemente indiscutible no sólo tiende a confundir la memoria con el mito o la ideología. También coloca a la historia en un territorio absolutamente luminoso lo que puede distraer la atención de la necesidad permanente de una crítica de la ideología y de examinar la propia implicancia en los problemas que se estudian, problemas más serios cuando se trata de fenómenos traumáticos en los que nuestro compromiso es muy importante y el problema de la posición subjetiva y de la voz es particularmente agudo. He dedicado en otra parte un extenso análisis al libro de Mayer y a los problemas relacionados con él.¹⁹ Aquí simplemente observaré que el resultado del procedimiento de Mayer es reproducir una oposición bastante “mítica” o “ideológica” en su intento de manejar el problema del mito y sus desplazamientos seculares. A pesar de su interés sintomático, este procedimiento ofrece una base insuficiente para intentar elaborar críticamente nuestra implicancia en el problema del que nos ocupamos. Aparece ligado en la posición de Mayer a un esfuerzo parcial y reduc-

¹⁸ *Why Did the Heavens Not Darken? The “Final Solution” in History*, Nueva York, Pantheon, 1988, p. 17.

¹⁹ *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca, Cornell University Press, 1994, cap. 3.

cionista por construir al antisemitismo nazi como “parásito” (el término es de Mayer) del anticomunismo y por explicar al Holocausto como una consecuencia del fracaso de la razón instrumental o, más exactamente, como el resultado inesperado de la campaña nazi contra la Unión Soviética. En el proceso, se dejan de lado las dimensiones sacrificiales desplazadas y desordenadas de las prácticas nazis, con su búsqueda de chivos expiatorios, así como se produce una atenuación del trauma mismo del Holocausto. Las dimensiones más traumáticas y perturbadoras del período nazi son un incentivo para ocuparse del tema de la memoria, pero quedan normalizadas o controladas en la plácida oposición entre memoria e historia.

La naturaleza específica de la oposición de Pierre Nora entre historia y memoria difiere de la de Mayer. Pero diría que se produce una neutralización similar del trauma y se provee un fundamento insuficiente para un intento crítico de elaborar la propia implicancia transferencial en los procesos que se estudian. La oposición de Nora aparece en su importante ensayo introductorio al estudio en tres tomos que ha editado, *Les lieux de la mémoire*²⁰. Para Nora, memoria e historia “lejos de ser sinónimos son ‘opuestos’” (p. 19). En realidad, “es el modo mismo de la percepción histórica que, con la ayuda de los medios de comunicación, ha extendido prodigiosamente y sustituido con el film efímero de la actualidad a una memoria que se repliega sobre el legado de su propia intimidad (*c’est la mode même de la perception historique qui, media aidant, s’est prodigieusement dilatée, substituant à une mémoire repliée sur l’héritage de sa propre intimité la pellicule éphémère de l’actualité*)” (p. 18). Nora trata de elucidar esta afirmación bastante lírica y enigmática:

Aceleración: lo que el fenómeno nos revela finalmente de manera brutal es toda la distancia entre memoria verdadera, social e intocable –por medio de la cual las llamadas sociedades primitivas o arcaicas han representado el modelo y llevado adelante el secreto–, y la historia que es lo que nuestras sociedades, condenadas a olvidar, hacen con el pasado porque están impulsadas por el cambio. Entre una memoria integrada, dictatorial e inconsciente de sí misma, una memoria con un pasado que remite eternamente a un legado, que vincula el pasado ancestral con el tiempo indiferenciado de los héroes, los orígenes y los

²⁰ Paris, Gallimard. Todas las traducciones me pertenecen.

mitos, y el nuestro, que es únicamente historia, rastros y análisis. Una distancia que se ha profundizado en la medida en que los hombres se han otorgado, cada vez más en los tiempos modernos, un derecho, un poder e incluso un deber de cambiar. Una distancia que hoy encuentra su convulsivo punto culminante.

Es como si la desaparición de la memoria bajo la presión conquistadora y aplastante de la historia tuviera un efecto de revelación: la ruptura del muy antiguo vínculo de la identidad, el final de lo que vivimos como evidente: la equivalencia (*adéquation*) de historia y memoria. (p. 18)

Es difícil no leer esta alusión a la memoria cargada de *pathos*, exagerada, por momentos casi equívoca (el-pasado-que-hemos-perdido) como un eco lejano de la oposición de Lévi-Strauss entre sociedades “calientes” y “frías”, un eco cuya propia resonancia mitologizante resulta acentuada por el hecho de que fue mencionada en un olvido casi adrede de la concienzuda deconstrucción que hizo Derrida de la oposición en que se basa. Pero a lo que alude también sintomáticamente en este pasaje es a una idea del trauma que resulta velada y desplazada por la forma folclórica romántica que asume. Nora percibe que algo esencial se ha perdido y que –sea o no imaginaria esta pérdida– la oposición misma entre historia y memoria sirve para conmemorarla y mitigarla.

Nos tienta insertar aquí lo que es obvio. Por supuesto que la memoria no es idéntica a la historia. Pero tampoco es su opuesto. Su relación puede variar a lo largo del tiempo, pero no como una función de una oposición categorial entre “nosotros” y “ellos”. Y el problema de su interacción concreta y deseable queda simplificado por una oposición estrecha entre ambas. La memoria es una fuente fundamental para la historia y mantiene una relación complicada con las fuentes documentales. Aún con sus falsificaciones, represiones, desplazamientos y negaciones, la memoria puede llegar a ser informativa –no en términos de una representación empírica exacta de su objeto sino como la recepción y asimilación a menudo acompañada de angustia de ese objeto tanto por los participantes en el acontecimiento como por quienes nacieron después. Por ejemplo, la idea dominante entre las víctimas y otras personas de que los nazis fabricaron jabón con los judíos es empíricamente falsa, pero tiene un valor simbólico en términos de tendencia verdaderamente real de los nazis a reducir a los judíos a

objetos y en términos de su inversión de la angustia ritual e higiénica nazi respecto de que los judíos contaminaban. (Aquí el remedio homeopático —el “veneno” que en una dosis apropiada se convierte en la cura del supuesto contaminador que se convierte en fuerza purificadora— se distorsiona en una amarga ironía). Más aún, una memoria críticamente informada resulta fundamental en el intento de determinar qué es en la historia lo que necesita preservarse en tradiciones vivientes, ya sea como algo a ser criticado y evitado o como algo a ser respetado y emulado. Es claro que la historia sirve para cuestionar y poner a prueba la memoria de una manera crítica y para especificar aquello que es empíricamente exacto en ella o tiene un estatus diferente pero posiblemente importante. En realidad, una vez que la historia pierde contacto con la memoria tiende a ocuparse de temas muertos que ya no atraen intereses o inversiones evaluativas o emocionales. Aquí se puede plantear que la historia tiene al menos dos funciones: la adjudicación de exigencias de verdad y la transmisión de recuerdos puestos críticamente a prueba. Incluso puede sostenerse que la historia puede tener legítimamente un componente ritual en la medida en que no quede confinada a protocolos neopositivistas sino que se involucre, al menos discursivamente, en su propia variante del trabajo y elaboración de la memoria que se encarna en el duelo, un proceso al que se puede apelar en relación a las víctimas de acontecimientos traumáticos. En cualquier caso, nuestro juicio sobre lo apropiado de una explicación histórica —la sensación misma de que el lenguaje utilizado “encaja” o no— puede requerir, al menos respecto de casos límite, apelar a rituales así como a criterios científicos y estéticos.

En las cuestiones consiguientes se puede sostener que la historia y la memoria tienen una relación suplementaria que es la base para una interacción mutuamente cuestionadora o para un intercambio dialéctico que nunca alcanza la totalización o una clausura absoluta. La memoria es a la vez más y menos que la historia y viceversa. La historia puede no capturar nunca algunos elementos de la memoria: el sentimiento de una experiencia, la intensidad de la alegría o del sufrimiento, la cualidad de lo que sucede. Pero la historia comprende elementos que no se agotan con la memoria, como los factores demográficos, ecológicos y económicos. Lo que tal vez es más importante es que pone a prueba la memoria e idealmente lleva al surgimiento de una memoria más exacta y a una evaluación más clara de lo que es o no fáctico en la rememoración.

Aquí habría que distinguir entre memoria primaria y secundaria. La primaria es la de una persona que ha pasado por acontecimientos y los recuerda de una determinada manera. La memoria implica casi invariablemente *lapsus* que se relacionan con formas de negación, represión, supresión y evasión, pero que posee también una inmediatez y poder que puede ser impresionante. La memoria secundaria es resultado de un trabajo crítico con la memoria primaria, ya sea a cargo de la persona que pasó por las experiencias relevantes o, lo que es más habitual, por un analista, observador o testigo secundario como el historiador. El participante y el observador-participante se encuentran en el terreno de la memoria secundaria, en la que probablemente acuerden en algunas cosas que constituyen los recuerdos exactos. Pueden incluso debatir la relevancia de esos recuerdos para la vida social y política actual y futura. En cualquier caso, la elaboración de una memoria secundaria exacta y críticamente probada sobre la base de la memoria primaria y otras evidencias es la tarea específica del historiador, que va más allá pero que por cierto incluye ser un escucha atento o un testigo secundario del testimonio de los testigos. Esta memoria secundaria puede llegar a ocupar el lugar, o al menos complementarlo, de la memoria primaria y ser internalizada como aquello que efectivamente se recuerda. La memoria secundaria es también lo que el historiador trata de impartir a los demás que no han pasado por las experiencias o acontecimientos en cuestión. Este procedimiento puede demandar una transmisión enmudecida o disminuida de la naturaleza traumática del acontecimiento pero no un revivir o un pasaje al acto completo. También requiere una interpretación y evaluación de lo que es más que fáctico en la memoria.

Además, resulta obvio pero importante señalar que ningún recuerdo es puramente primario. Está afectado por elementos que no derivan de la experiencia misma. En la medida en que un acontecimiento resulta traumático, genera una brecha o un hueco en la experiencia. Es procesado de otro modo —y afectado por este proceso— y es experimentado a través de formas, tipos, arquetipos y estereotipos que fueron asimilados o elaborados en el curso de una vida. Con respecto al trauma, la memoria es siempre secundaria dado que lo que sucede no está integrado a la experiencia ni es recordado directamente y el acontecimiento debe ser reconstruido a partir de sus efectos o marcas. En este sentido, no existe un acceso pleno e inmediato a la experiencia

misma, ni siquiera para el testigo original y menos aún para el secundario o para el historiador. En la medida en que existe un acceso inmediato por medio del revivir o el pasaje al acto del acontecimiento, la memoria queda inhibida, y la elaboración requiere que el pasaje al acto se complemente con la memoria secundaria y con los procesos relacionados con ella (por ejemplo, la narración, análisis, gestos corporales, o canciones).

Así como la historia va más allá o, si no, queda corta respecto de la memoria, ésta mantiene una relación comparable con la historia. Deben existir aspectos de la memoria que no tienen lugar en la historia, por ejemplo, aspectos de mi vida personal que no importan –y pueden ser incluso distractivos, tendenciosos o irrelevantes– para ciertos temas. Por esta razón, el giro a lo anecdótico y autobiográfico debe estar cuidadosamente justificado para que no resulte sospechoso. Por ejemplo, si estuviéramos en condiciones de elaborarlos en cierta manera o al menos ofrecer suficiente material para que otros lo hagan, podría ser relevante para comprender mi interés por el Holocausto, al menos a nivel de la motivación (no de la justificación), saber que a pesar de haber sido criado como católico, crecí en un vecindario judío, tuve muchos buenos amigos judíos y fui un *Sabbath goy*. Puede resultar también importante saber que dejé ese vecindario cuando entraba a la pubertad al tiempo que perdía la fe en el catolicismo: pérdidas que experimenté como difíciles pero no traumáticas. Durante algunos años después de mudarme solía regresar a mi viejo barrio, a reencontrarme con mis amigos que seguían viviendo allí. Me doy cuenta ahora que algunas de las personas que conocía eran sin dudas emigrados judíos de las zonas de Europa controladas por los nazis. En verdad estos aspectos de mi vida pueden resultar especialmente significativos pues implicaban disrupciones y atisbos de que yo era sensible a disrupciones más amplias y más catastróficas de la historia. Otros aspectos de mi vida pueden ser menos relevantes y de poco más que interés narcisista en un análisis de la *Shoah*.²¹

Estas formulaciones apenas atraviesan la superficie de un complejo conjunto de problemas. Pero pueden alcanzar para poner en duda la

²¹ Sin embargo, es también importante señalar que el estudio del Holocausto ha superado los límites de los estudios judíos o de una sección de los estudios alemanes para convertirse en objeto de preocupación general. No se necesita ofrecer motivaciones autobiográficas o de otro tipo para explicar el interés en él y las importantes consideraciones que resultan de ese interés.

oposición entre memoria e historia y para sugerir que el problema es en cambio su interacción concreta y la que sería deseable. De todos modos, la oposición tiene su valor como síntoma: da cuenta de la presión ejercida por ciertas preocupaciones que inducen incluso a historiadores sagaces y esclarecidos a recurrir a modos cuestionables de conceptualización, especialmente en el caso de acontecimientos traumáticos que todavía cargan con un intenso peso afectivo e ideológico y se vinculan a temas y problemas sociales contemporáneos. La Revolución Francesa ha sido, y en algunos aspectos sigue siendo parte de este tipo de acontecimientos, a pesar de que hoy pueda sospecharse que la tendencia entre los historiadores de los *Annales* a dedicarle una atención desproporcionada y también a facetas del Antiguo Régimen ha funcionado en el pasado (y puede que lo siga haciendo) como una pantalla paliativa que esconde traumas más recientes, especialmente el de Francia bajo Vichy. La *Shoah* y sus fenómenos conexos constituyen una serie traumática de acontecimientos a la que todavía no nos hemos acostumbrado, y es psicoanalíticamente significativo que a menudo la transición de alusiones restringidas e indirectas a amplios y más o menos específicos análisis al respecto entre pensadores franceses importantes como Derrida, así como entre aquellos que lo toman como referencia (me incluyo) fuera al menos en parte motivada por un desplazamiento en el sentido técnico, es decir, a causa del descubrimiento de los primeros artículos de Paul de Man y la resurrección de la polémica sobre el giro nazi de Heidegger. En sí, estos dos fenómenos tienen una importancia relativamente menor respecto del Holocausto y como mucho merecerían una nota al pie en una historia general sobre él.

En cualquier caso, el problema más general del trauma domina el pensamiento reciente. En el (curiosamente llamado) campo de la “teoría del trauma” existe una gran tentación a huir de la especificidad y a generalizar hiperbólicamente, por ejemplo valiéndose de un modo discursivo extremadamente abstracto que puede a veces servir de sustituto a cierta forma de deconstrucción, para elaborar una idea indiferenciada de toda historia (o al menos de toda modernidad) como trauma, y extender sin límites el concepto de víctima o sobreviviente. Pero la preocupación por el trauma es importante y plantea el doble desafío de no evitar las dimensiones sig-

nificantes del pasado y de relacionar coherentemente la teoría con los problemas específicos del análisis histórico, social y político.

Separar a la historia de la memoria puede mitigar el trauma. Pero mitigarlo o incluso evitarlo puede también dar por resultado la contrapartida de la separación o disociación: la confusión entre historia y memoria. A este respecto es especialmente interesante *History as an Art of Memory*, de Patrick H. Hutton, pues omite por completo el problema del trauma en su intento por fundar la historia en la memoria. A pesar de que el libro brinda mucha información y análisis útiles, su enfoque general llevó a que Eric Santner lo haga objeto de su estudio del fetichismo narrativo:

Por fetichismo narrativo entiendo la construcción y despliegue de un relato consciente o inconscientemente destinado a expurgar los rastros del trauma o pérdida que dio origen a ese relato... Es la manera en que una incapacidad o rechazo del duelo emplea los acontecimientos traumáticos; es una estrategia para disolver en la fantasía la necesidad del duelo simulando una condición de inalcanzable, colocando en otra parte el sitio y origen de la pérdida.²²

Hutton objeta lo que considera el énfasis posmoderno en la representación y pretende, fenomenológica y hermeneúticamente, regresar a la cosa en sí: la experiencia vivida, su perpetuación en tradiciones de memoria viviente y su revivir imaginativo en el historicismo. No se precisa ser un desaforado defensor del posmodernismo para darse cuenta de que ciertas figuras con las que discute Hutton (como Foucault) o que menciona al pasar (como Derrida) han estado preocupadas con los problemas del trauma, disrupción y desorientación, pese a que lo hacen a veces de manera demasiado general o alusiva. Hutton se limita a pasar por encima de los conceptos posmodernos y no indica cómo pueden relacionarse con su intento de determinar la relación entre memoria e historia. Afirma insistentemente:

No alcanza con describir el pasado a través de sus representaciones, pues esto presupone un alejamiento que es ajeno a las experiencias vividas que la memoria trae al presente. La memoria vivida es en última instancia el fundamento del interés de los historiadores por el

²² "History beyond the Pleasure Principle", en Saul Friedlander, ed., *Probing the Limits of Representation: Nazism and the "Final Solution"*, Cambridge, Harvard University Press, 1992, p. 144. Sobre Hutton, ver nota 9.

pasado, así como en un momento fue la base de la identidad de los actores históricos que ahora buscan comprender. Inspira la indagación de los historiadores, así como la búsqueda para que lo que fue olvidado les sirva de objetivo. (p.72)

Se puede estar de acuerdo en que la historia no se limita a describir las representaciones y usos del pasado, por más importante que pueda ser esta tarea. Pero se debe preguntar por la forma en que la memoria lleva al presente las experiencias vividas y cuestionar la aparente fe de Hutton en un acceso sin mediaciones al pasado valiéndose de un revivir imaginativo de sus experiencias tal como se presentan en las tradiciones vigentes. Para él, el pasado es construido como una presencia pura, positiva, que no está amenazada por sus propias disrupciones, lagunas, conflictos, pérdidas irreparables, oscuros reconocimientos y desafíos a la identidad. De este modo queda idealizada y mitologizada. En verdad, el procedimiento de Hutton puede llevar a sugerir que no existen muchos recuerdos *per se* sino algunas construcciones modernas que los llevan a una equivocada mitificación. De hecho, su idea de volver a imaginar y revivir el pasado amenaza con confundir el pasaje al acto (es decir, revivir compulsivamente la experiencia pasada) con aspectos selectos considerados deseables a partir del juicio crítico y la memoria como logros de la elaboración de los problemas.

Con respecto a la historiografía, Hutton ignora la intrincada relación entre cualquier forma de empatía o identificación y la distancia crítica, una relación que es necesaria no sólo para la comprensión sino también para cualquier intento de alcanzar conocimientos coherentes sobre lo que es deseable en el pasado y vale la pena retribujar o volver a presentar flexiblemente en el presente (en oposición al pasaje al acto compulsivo). Su concepción de la experiencia, la tradición y la memoria resulta abstractamente positiva, incluso nostálgicamente mistificada, una concepción reforzada por el hecho de que no brinda ejemplos históricos de los tipos de experiencia y memoria viviente que pretende afirmar. Por otra parte, tiene una visión no problemática de Freud dentro de las tradiciones historicistas y hermenéuticas. Se comprende poco de la forma en que Freud se enfrentó a la dislocación de la experiencia y la memoria en el trauma, o de las dificultades que veía en el proceso de elaboración de los problemas en relación con la memoria y la renovada acción frente a lo siniestro, la compulsión a la repetición y el pasaje al acto.

El héroe de Hutton es Philippe Ariès, con quien cree compartir el enfoque de la historia, parte de los valores familiares y el localismo como bases personales para la comprensión de la memoria como fundamento de la historia. En verdad, la familia y el localismo considerados a través del prisma idealizador de la memoria personal siguen siendo los únicos ejemplos de los tipos de experiencia y tradición que ofrece Hutton al lector. Más aún, dedica un largo capítulo a la Revolución Francesa mientras que limita sus referencias al período nazi y a Vichy a raras alusiones que no se enfrentan a los dilemas que le plantean estos fenómenos históricos a su defensa de la tradición y la memoria viviente. El resultado es una variante de la historiografía neoconservadora que no se defiende con argumento alguno. En su lugar, aparece ideológicamente encriptada en una loa general a la memoria y la tradición. Concluiré mi análisis de Hutton citando sus primeras líneas, que establece el tono para lo que sigue:

Siempre he disfrutado de las memorias locales por la manera en que llevan a un pasado más amplio. Crecí en lo que me sigue pareciendo un paisaje encantado. Princeton, New Jersey, donde me crié, estaba saturado de lugares conmemorativos, adonde me llevaba con mis compañeros de tercer grado una anciana y maravillosa profesora en su último paseo por las casas históricas de Princeton. Luego está mi herencia irlandesa, con su saber sentimental, pese a que este pasado es más oscuro. Por el lado de mi madre, había un ancestro famoso (p. 11).

El mundo parece cambiar cuando leemos a Saul Friedlander, quien tiene un pasado diferente y cuyas luchas con la historia y la memoria son bastante diferentes a las de Hutton. *Memory, History and the Extermination of the Jews of Europe*, de Friedlander, se ocupa centralmente de todos los problemas que Hutton ignora o subvalora.²³ El período nazi nos recuerda, si es que ese recuerdo hace falta, que existen “tradiciones vivientes” mortales como el racismo y el antisemitismo y que incluso pueden pervertirse valores como el amor genuino por el terruño, o *Heimat*. Desgraciadamente, su perversión puede ser precisamente el punto de partida en cualquier intento contemporáneo por rehabilitarlos. *Heimat*, el monumentalmente acrítico film de Edgar Reitz (1984), en el cual el realizador parece compartir los limitados recuerdos y *lapses* de sus personajes, sirve al menos para mostrar que puede preser-

²³ Bloomington, Indiana University Press, 1993.

vase un sentimiento de pertenencia al terruño evitando que las fuerzas perturbadoras impacten demasiado directamente en nuestra conciencia. Friedlander acuñó el término *Heimatgeschichte* para designar el tipo de historia que mitiga o evade las amenazas a la identidad y a una autoimagen deseada: esas amenazas quedan borroneadas o confinadas a la periferia de la conciencia, mientras que el foco central queda fijado en los aspectos más normales de la vida cotidiana que lleven a una entrañable nostalgia.

La idea de Friedlander sobre el modo en que el Holocausto resulta distintivo o incluso único es provocadora pero combina dos precauciones. “El régimen nazi alcanzó lo que, en mi opinión, es una especie de límite exterior teórico: se puede prever un número incluso mayor de víctimas y una forma tecnológica más eficaz de asesinar, pero una vez que un régimen decide que hay grupos, cualquiera sea el criterio con que se los elija, a ser aniquilados y que nunca se les permita habitar la Tierra, se ha llegado al límite definitivo. Desde mi perspectiva, ese límite se alcanzó sólo una vez en la historia moderna: con los nazis” (pp. 82-83). Propondría que el primer planteo de Friedlander enmarca al segundo e incluso que es el más importante. La consideración esencial es que se ha alcanzado un límite, y que una vez llegado allí ha ocurrido algo radicalmente transgresivo o inconmensurable. El límite puede alcanzarse más de una vez en la historia y seguir siendo distintivo o incluso único en un sentido específico y muy importante. Decir que de hecho el límite fue alcanzado una única vez cambia el sentido del carácter único y puede llegar a banalizarlo, sobre todo al generar una afirmación dogmática de lo absoluto, una horrenda competencia por el primer lugar en la producción de víctimas, o el tipo de investigación entre similitudes y diferencias que se vuelve fácilmente distractiva y carente de objetivos.

Friedlander señala también algunas formas limitadas en que su enfoque de la *Shoah* puede acercarse a la deconstrucción, sobre todo “en evitar la clausura, el comentario siempre cuestionador y el ‘exceso’ acarreado por la *Shoah*” (p.131). Sin rechazar estos acercamientos a la deconstrucción, insiste en la “aceptación simultánea de dos movimientos contradictorios: la búsqueda de vínculos históricos en cercanía permanente y el evitar un positivismo histórico ingenuo que lleve a relatos y clausuras simplistas y tranquilizadoras” (p.131). Así, la crítica a la clausura, a la totalización, al relato tranquilizador no va acompañada de lo que se suele imputar temerariamente a la deconstrucción:

una afirmación injustificada del juego libre o una diseminación incontrolada. Más bien aparece combinada con articulaciones y formas de comprensión más amplias que sin embargo siguen siendo autocríticas y abiertas a voces opositoras, en particular las voces perturbadoras de las mismas víctimas. En esta búsqueda, Friedlander encuentra especialmente útiles conceptos psicoanalíticos claves como transferencia, pasaje al acto y elaboración.

Antes de ocuparme de esos conceptos, señalaría que al tratar de elucidar “lo inquietante en la interpretación histórica”, el exceso y el bloqueo en comprender encarnado en la *Shoah*, Friedlander cita y comenta en una sección lo que quizás se haya convertido en el texto de prueba de la ideología nazi y, en cierta manera, de importantes corrientes del pensamiento moderno: el discurso de Heinrich Himmler en Posen a los altos mandos de las SS. Friedlander considera que este discurso es una forma de elucidar lo *Unheimlichkeit* (“extrañeza” o “siniestro”) de la *Shoah* y de la manera en que enfrenta al historiador con “algunos imponderables que parecen escapársenos incluidos en la idea abarcativa de ‘*Rausch*’” (p. 109). (Friedlander traduce *Rausch* como “júbilo”, pero puede significar también intoxicación, delirio o éxtasis). Más aún, señala que “para posteriores análisis podríamos necesitar una nueva categoría equivalente a la categoría kantiana de lo sublime, pero destinada específicamente a aprehender el horror inexpressable” (p. 115).²⁴

He de citar un párrafo más extenso del discurso de Himmler que el que se encuentra en *Memory, History and the Extermination of the Jews of Europe* :

También quiero hacer referencia ante ustedes, en absoluta franqueza, a una cuestión realmente seria. Se hablará entre nosotros de un modo sincero, pero en público jamás lo mencionaremos. Así como no vacilamos en cumplir con nuestro deber el 30 de junio de 1934 al colocar contra la pared a los camaradas que habían trasgredido y fusilarlos. Tampoco hemos hablado de esto y jamás lo haremos. Me alegra decir que el tacto ha sido lo que ha hecho que nadie hablara de esto entre nosotros, ni que se lo haya mencionado nunca. Cada uno de nosotros se estremeció y sin embargo cada uno de nosotros sabe que volvería a hacerlo de ser necesario.

²⁴ En *Representing the Holocaust*, esp. pp. 105-10, he tratado, tal vez demasiado simplemente, de acercarme a esta categoría en términos de sublime negativo, un tema al que he de regresar.

Me refiero a la evacuación de los judíos, la aniquilación del pueblo judío. Esta es una de las cosas que se dice fácilmente. “El pueblo judío va a ser aniquilado”, dice cualquier miembro del partido. “Claro, está en nuestro programa la eliminación de los judíos, su aniquilación, nos ocuparemos de ello.” Y luego todos se mueven con esfuerzo, 80 millones de dignos alemanes, y cada uno de ellos tiene su único judío decente (*seinen anständigen Juden*). Por cierto, los demás son cerdos, pero este es un judío clase A (*ein prima Jude*). De todos los que hablan de este modo, ninguno lo ha visto ocurrir, ninguno ha pasado por esto (*keiner hat es durchgestanden*). La mayoría de ustedes saben lo que significa ver cien, quinientos o mil cadáveres uno al lado del otro. Haber soportado esto y —excepto casos de debilidad humana (*abgesehen von Ausnahmen menschlicher Schwächen*)— haber mantenido nuestra integridad (*anständig geblieben zu sein*), eso es lo que nos ha hecho duros. En nuestra historia es esta una página de gloria no escrita, que jamás ha de escribirse, pues sabemos cuán difícil hubiera resultado para nosotros si hoy —entre los bombardeos, las penurias y privaciones de la guerra— siguiéramos teniendo judíos en cada ciudad actuando como secretos saboteadores, agitadores y demagogos. Si los judíos siguieran escondidos en el cuerpo de la nación alemana, probablemente estaríamos ahora en la misma situación que en 1916-17.²⁵

En otro lugar he comentado este pasaje y no repetiré lo que ya he escrito.²⁶ El fragmento del discurso citado por Friedlander es el siguiente:

La mayoría de ustedes sabe que significan cien, quinientos o mil cadáveres uno al lado del otro. Haber llegado a esto y sin embargo —dejando de lado la excepcional debilidad de algunos hombres— seguir

²⁵ Lucy Dawidowicz, ed., *A Holocaust Reader*, West Orange, N. J., Behrman House, 1976, pp. 132-33.

²⁶ Ver *Representing the Holocaust*, pp. 103-10. Sin embargo, retomaría el punto básico de que habitualmente se considera al silencio como una respuesta “adecuada” frente a lo sublime, una respuesta que sugiere la relación de lo sublime con un secular sagrado. Más aún, puede afirmarse que, al referirse al “espectáculo” de un creciente número de cadáveres, Himmler alude a una especie de experiencia límite iniciática y radicalmente transgresiva para los victimarios nazis: un inefable rito de pasaje que implica un cuasi sacrificio, la victimización y la regeneración por medio de la violencia. Se puede incluso subrayar el problema de relacionar los discursos y las prácticas del control de la peste y el sacrificialismo desordenado. En su importante libro, *The Architect of Genocide: Himmler and the Final Solution*, Hanover, N. H., University Press of New England, 1991, Richard Breitman llega a la conclusión de que Himmler “se convirtió en un duro antisemita racial bastante antes de conocer a Hitler; después de eso su fanatismo fue completo” (p. 245). Cuando intenta ofrecer al menos una mínima interpretación de las acciones y motivaciones de Himmler en el Holocausto, Breitman apela tanto al lenguaje sacrificial del

siendo decentes (*anständig geblieben zu sein*) nos ha endurecido... Por todo esto, podemos decir que hemos cumplido con la tarea más difícil por amor a nuestro pueblo. Y no hemos producido ningún daño a nuestro yo interior, a nuestro espíritu o a nuestro carácter (*und wir haben keinen Schaden in unserem Inneren, in unserer Seele, in unserem Charakter darn genommen*). (Cita, p. 105).

Friedlander relaciona el horror y el carácter siniestro de estas líneas con dos fuentes: una inversión vinculada a la disonancia entre romper el más fundamental de los tabúes humanos (“borrar de la faz de la tierra a todos y cada uno de los miembros de un grupo humano específico”) y la “declaración de que esa difícil tarea se ha realizado satisfactoriamente, sin ningún daño moral”; y la conciencia de lo que fue para Himmler y las SS que la página más gloriosa de su historia debiera permanecer secreta y sin escribirse pues no habría de ser comprendida por las generaciones futuras. Más adelante, Friedlander señala que la obsesión injustificada de Hitler con el antisemitismo no es evidente en el caso de Himmler y su auditorio de Posen. Más importante para Himmler eran el vínculo con el Führer (“*Führer-Bindung*”) y la *Rausch* (p.107).

Se puede complementar la explicación que da Friedlander de la *Rausch* con una recopilación de documentos aparecida en 1988 con el título “*The Good Old Days*”: *The Holocaust as Seens by Its Perpetrators*

control de la peste sin intentar relacionarlos: “Himmler fue un ser humano –intelectualmente por encima del promedio y por debajo física y emocionalmente– que deseaba el sacrificio de diez millones de personas en función de lo que consideraba el futuro del pueblo alemán. No pensaba a sus víctimas como seres humanos, por lo que no le preocupaban su sufrimiento ni su destino. Eran como la peste o las alimañas de los que cualquier campesino se desprende si pretende mantener a su familia” (pp.249-50). Se puede acordar en que para nazis como Himmler los judíos no estuvieron nunca en el mismo nivel de humanidad que ellos, pero la otredad radical de los judíos podía situarlos tanto por debajo de ese nivel (con las pestes y las alimañas) o de algún modo por encima como criaturas fantaseadas como poderosas, contaminantes, causantes de angustia y por momentos eróticas involucradas en peligrosas conspiraciones. Más aún, los crónicos dolores de estómago de Himmler pueden indicar que no le resultaba tan fácil resolver los problemas como parece creer Breitman, y que precisaba de algún mecanismo ideológico, aún absurdo o cínico, para convivir con lo que hacía. Por otra parte, hay que seguir investigando la naturaleza del “sacrificio” bajo la forma desplazada y desordenada que asumió en el genocidio nazi así como en su relación con un fenómeno aparentemente contradictorio o antinómico como el control de la peste. También puede señalarse que la *Metamorfosis*, de Kafka (1913), brinda en dimensión reducida una siniestra prefiguración de estos problemas.

and Bystanders, editado por Ernst Klee, Will Dressen y Volker Riess.²⁷ La frase “The Good Old Days” (*Die Schöne Zeiten*) proviene del rótulo en un álbum privado de fotos de Kurt Franz, comandante del campo de concentración de Treblinka. Entre las fotos hay una de Barry, el

²⁷ 1988; Nueva York, The Free Press, 1991, trad. Deborah Burnstone. Es provechoso leer este libro en paralelo con la visión de *Triumph of the Will* (1934), de Leni Riefensathl, un film realizado antes de las actividades de los *Einsatzgruppen* y que se ocupa principalmente de los aspectos menos obviamente comprometidos del espectáculo nazi y *la Rausch*. También vale la pena ver el reciente film *Profession Neo-Nazi*, que documenta la actividad de un joven líder neo-nazi, Ewald Althans, quien toma a Himmler y Heydrich como sus modelos y a Ernst Zundel como un nuevo Führer. Podría señalar que ciertas implicancias de “Good Old Days” para comprender a los victimarios son completadas por las intensas investigaciones de archivo y llevadas al extremo interpretativo por Daniel Jonah Goldhagen en *Hitler Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1996. Goldhagen tiende a invertir la idea de banalidad del mal de Hannah Arendt y a proponer una nueva versión del *Sonderweg* (“sendero especial”) de la historia alemana presentando a los alemanes sumergidos en una tradición nacional de antisemitismo que los preparó para participar voluntariamente, incluso de buen grado y casi místicamente, en la cruel y maliciosa tortura y asesinato de los judíos impulsada por el Estado. “El Holocausto fue un acontecimiento *sui generis*” que pudo suceder “por el antisemitismo largamente incubado, difundido, racista, virulento y eliminacionista de la cultura alemana”, y “sólo en Alemania se dio que un movimiento abierta y rabiosamente antisemita llegara al poder —en realidad fue elegido para ejercerlo— que se ocupó de transformar las fantasías antisemitas en un genocidio organizado desde el Estado” (p. 419). Estoy de acuerdo con la idea de Goldhagen del rol legitimador de la cultura y la ideología, a pesar de su visión estrecha que, al respecto, incluso abusa de la jerga socio-científica. También acuerdo con su crítica a la reducción del antisemitismo a una variable dependiente, la atribución de fuerza explicativa principal o incluso exclusiva a la burocratización o a la industrialización de las matanzas masivas, y la restricción del antisemitismo profundo a una elite de nazis fanáticos. En realidad, Goldhagen apela a amplias evidencias para mostrar la fuerte presencia del antisemitismo en Alemania y provee información fundamental acerca de los victimarios en los “campos de trabajo”, las marchas de la muerte y los batallones de policía. Pero resulta tendencioso al hablar de la importancia del punto comparativo de que el antisemitismo era virulento en otras naciones o regiones y de la relación específica del antisemitismo con otros factores para explicar la llegada de los nazis al poder y el Holocausto. Más aún, va más allá de su amplia evidencia al fracasar en el análisis de las contratendencias al antisemitismo en Alemania y al generalizar sobre la sociedad alemana como un todo de una forma que permite sólo como rara excepción “la ubicuidad del antisemitismo eliminacionista” (p. 433). Y, a pesar de sus críticas a las tendencias normalizadoras o esencialistas de Christopher Browning, quien sostiene que todo el mundo debe tener y superar inhibiciones o escrúpulos morales para que el genocidio sea posible (ver *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*, Nueva York, Harper Collins, 1992), Goldhanger se basa en sus propias reacciones “normales” como criterio de comparación de aquellas imputadas a los

perro de Franz, al que solía llevar junto a los prisioneros con una orden que invertía el estatus entre canes y judíos: “¡Hombre, agarra al perro!”. La leyenda de la foto cuenta que “Barry’ desgarró en pedazos a muchos judíos y que en muchas ocasiones les mordió los genitales” (p.248).

Tal vez nos hayamos acostumbrado demasiado a los relatos de los horrores de los nazis. Pero “The Good Old Days” es especialmente perturbador por la forma en que sus documentos mezclan la crueldad extrema con el sentimentalismo kitsch, sobre todo en las cartas de los SS y los soldados a sus amadas esposas y novias, y por la atmósfera exaltada y carnavalesca que suele rodear la matanza de judíos, tanto de los victimarios como de sus espectadores. Las escenas de ridiculizaciones y jolgorio son particularmente escalofriantes. La cita que sirve de leyenda a la foto del así llamado Proveedor de Muerte de Kaunas (Lituania), un agraciado joven rubio que se apoya en un garrote casi tan alto como él, dice: “Cada vez que golpeaba a una víctima hasta morir empezaban a aplaudir” (p. 23). El informe de un *Oberst* (coronel del ejército alemán) señala: “Al principio creí que se trataba de la celebración de una victoria o cierto tipo de acontecimiento deportivo dado el entusiasmo, los aplausos y las risas que se escuchaban... Cuando me acerqué, me convertí en testigo del hecho más escalofriante que creo haber visto en las dos guerras mundiales” (p.28). Como observa Hugh Trevor-Roper en su prólogo: “En Kaunas, Lituania, donde operaba el *Einsatzkomando* 3, los judíos eran golpeados con barras de hierro hasta que morían, ante muchedumbres entusiastas, madres que alzaban a sus hijos para que vieran el espectáculo y soldados alemanes que rodeaban el lugar como espectadores de un partido de fútbol. Al final, cuando la sangre cubría las calles, el jefe de los asesinos se paraba sobre la pila de muertos y tocaba el himno nacional lituano en un

alemanes “ordinarios”. También invoca repetidamente el “antisemitismo eliminacionista” como una categoría explicativa definitiva, y suele dicotomizar entre voluntarismo y la amenaza explícita o la concreción de la coerción externa (que no existía en el caso de los batallones policiales). Por lo tanto, no puede explicar el estatus perturbadoramente ambiguo de algunos fenómenos extremos, los funcionamientos más complejos de la ideología o su propia respuesta emocional a los problemas. En verdad, su incapacidad para elucidar la naturaleza del “antisemitismo eliminacionista” y la conducta brutalmente victimizadora, cruel, exaltada y a menudo burlescamente carnavalesca lo lleva a traducir al concepto de “cultura política” lo que parece cercano a un estereotipo de los alemanes como antisemitas.

acordeón” (p. 12). Esta escena es extrema, pero aparece también en otros incidentes documentados en el libro. Esas escenas pueden llevar a la conclusión de que Himmler subestimaba la capacidad de aquellos ajenos a los rangos superiores de las SS para apreciar, en realidad para compartir, sus sentimientos.

Hay que señalar que “The Good Old Days” es importante en su propio contexto como un acto de memoria política y éticamente significativo. La contratapa del libro informa al lector que Ernst Klee es docente, director de cine y escritor; Willi Dresse, director de la Oficina Central para las Autoridades Jurídicas de los Länder alemanes y Volker Riess, historiador. La colaboración entre tres alemanes de distinta procedencia es indicativo de la resonancia interdisciplinaria y del ingreso a la conciencia pública de la memoria del Holocausto como un problema político y cultural en Alemania. En verdad, el libro marca un punto alto en un proceso que abarca los a menudo escondidos y reprimidos sentimientos hacia la *Shoah* y las representaciones públicas oficiales o sus evitaciones que han caracterizado a la generación inmediata a la guerra y que los reunió más o menos dramática y perturbadoramente, sobre todo a través de los medios, el espectáculo y el consumo cultural. “The Good Old Days” es una de las instancias más provocadoras y genuinas de este irregular y por momentos polémico proceso, que incluye fenómenos como *Hitler, una biografía* (1977), el film de Joachim Fest, la emisión de la serie televisiva norteamericana *Holocausto* (1979), la épica y televisiva *Heimat* (1984), de Edgar Reitz y de dieciséis horas de duración, y el Debate de los historiadores (1986).²⁸

Acerca de la *Rausch*, Friedlander escribe:

Uno de los componentes de la *Rausch* podría ser el efecto de un creciente exaltación que se desprende de la repetición, del número

²⁸ Para un análisis informativo y estimulante de la situación general en la Alemania de posguerra, ver Michael Geyer y Miriam Hansen, “German-Jewish Memory and National Consciousness”, en Geoffrey Hartman, ed., *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*, Oxford, Blackwell, 1994, pp. 175-90. El ensayo de Geyer y Hansen está consciente de que forma parte de la misma historia que traza. No hay que prestar mucha atención a cierta casuística sin objeto en algunas cuestiones, pero vale la pena señalar su problema para comprender la relación entre el júbilo carnavalesco de las escenas descritas en “The Good Old Days” y el sublime horror y júbilo aludidos por Friedlander. Se puede afirmar que lo sublime tiene modalidades que varían entre lo inmanente y lo trascendente. En este sentido, va en paralelo con lo sagrado del cual puede ser su desplazamiento secular, y el prototípico espectáculo sublime-sagrado puede ser (como anticipa René Girard) el

siempre creciente de otros asesinados. “La mayoría de ustedes saben lo que significa ver cien cadáveres uno al lado del otro, o quinientos o mil”. Esta repetición (y aquí en realidad retornamos, en parte, a la interpretación de Freud) se agrega al sentido de *Unheimlichkeit*, al menos para el observador externo; aquí, los victimarios ya no aparecen como autómatas burocratizados, sino como seres atrapados por el placer imperioso de matar a inmensa escala, llevados por una especie de júbilo excepcional por repetir asesinatos de masas cada vez mayores (no obstante las palabras de Himmler acerca de la dificultad de esta tarea). Alcanza con recordar el orgullo por las cantidades reflejado en los informes de los *Einsatzgruppen*, o el mismo orgullo en la autobiografía de Rudolf Höss; es suficiente con recordar la entrevista de Eichmann con Sassen: habría saltado de alegría en su tumba al saber que se habían exterminado más de cinco millones de judíos; el júbilo causado por las espantosas dimensiones del exterminio, por las listas interminables de víctimas. El júbilo generado por el asombroso número de víctimas se vincula con el místico *Führer-Bond*: cuanto mayor el número de judíos exterminados, mejor realizada estaba la voluntad del Führer (pp. 110-11).

asesinato traumático y violento de la víctima sacrificial. Desde la perspectiva de una concepción radicalmente trascendental de lo sublime, como la de Jean-François Lyotard, lo sublime inmanente (incluyendo sobre todo al sacrificio) podría ser una degradación de una alteridad radical irrepresentable de la que se apropia cuando se la presenta como inmanente o “espectacularizada”. Pero otros enfoques, como los de Edmund Burke o Ernst Jünger, sitúan lo sublime de una manera más inmanente. Incluso en Kant, de quien parte Lyotard, lo sublime, aunque nace de una proyección mental y en cierto sentido trascendente con respecto a los objetos o fenómenos mundanos, puede ser impulsado o promovido por escenas o espectáculos inmanentes. Lo carnavalesco (que, contrariamente al populismo utópico e idealizado de Bajtin, puede a veces involucrar chivos expiatorios y elementos sacrificiales) está relacionado a un sagrado inmanente, posiblemente espectacularizado o secularizado. Más aún, al resultar desublimado o inmanente, lo sublime puede transformarse en grotesco y lo carnavalesco se vincula con una estética de lo grotesco antes que con una de la sublime. Sin embargo, las formas más extremas, inmanentes y confusas de un sublime negativo pueden resultar difíciles de diferenciar de formas comparables de lo grotesco y lo carnavalesco. Por otra parte, acontecimientos complejos y sobredeterminados pueden significar cosas diferentes para distintas personas o incluso para la misma persona a lo largo del tiempo y en cierto momento dado. Lo que parece destacarse más en el fenómeno nazi es el rol de un sublime inmanente o desublimado relacionado con cierta especie de carnavalización o de sacrificialismo, de violencia regenerativa y victimización o chivos expiatorios. También puede plantearse que la prohibición de representar es una protección —o cierre— contra lo inmanente sagrado, que incluye ante todo el rol del sacrificio.

El Eichman al que se alude en este párrafo no es el de Hannah Arendt, ni recuerda a los oficiales nazis de *Shoah*, de Claude Lanzmann. Tal vez el punto es que la “banalidad del mal” puede aplicarse a las personalidades de los victimarios individuales pero no a los hechos inimaginables que cometieron esos mediocres. También se puede apelar a la idea de compulsión-repetición de Freud, con la que relacionaba la pulsión de muerte con el pasaje al acto interminable de las escenas traumáticas. Con referencia a la mención que hace Friedlander de lo sublime, se puede sugerir que lo sublime mismo parece implicar al menos tres componentes: una ruptura o bloqueo (por ejemplo, de la comprensión), una inundación del sistema o un exceso potencialmente traumático (por ejemplo, de angustia, terror o al menos de algo más allá de la comprensión: en Kant, la perturbadora aprehensión de lo que no puede ser entendido), y júbilo (por ejemplo, al sobrevivir al riesgo de ruptura y exceso, o tal vez por alguna razón no imaginable). Si este análisis es correcto, parecería que, para Friedlander, la explicación del historiador repite de algún modo (¿con alguna diferencia?) la angustiada ruptura y excesos presentes en el objeto de estudio pero se resiste o retrocede ante el júbilo o *Rausch*.

Sin embargo, precisamente en este punto —el júbilo producido por las dimensiones de la masacre— nuestra comprensión permanece bloqueada a nivel de la autoconciencia, y esto después de los acontecimientos y a causa de estos acontecimientos. Como lo expresa con exactitud el filósofo inglés Alan Montefiore: “Lo inimaginable pertenece a esa zona de mi imaginación más oscura —o al menos a esa imaginación que, sea mía o no, debo reconocer dentro de mí— a la que toda mi conciencia, mi ser ‘normalmente’ sensible le niega derecho a la existencia”. Así, cuanto mayor sea la sensibilidad moral más estricta será la represión de un tema vivido como demasiado amenazante para el individuo y para la sociedad. El historiador puede analizar el fenómeno desde “afuera”, pero en este caso, *su malestar no puede sino producirse a partir de la falta de congruencia entre la comprobación intelectual y el bloqueo de la comprensión intuitiva* (p. 111).

Se puede agregar a la explicación de Friedlander la afirmación de que el malestar provocado por la no congruencia debe combinarse con un acto explícito de distancia crítica, y con un intento por controlar el pasaje al acto y la compulsión a la repetición así como contrarrestar la fascinación de ciertos fenómenos extremos. Este control depende

de poder enmarcar críticamente y elaborar los problemas apelando a recuerdos informados (secundarios), a juicios y a una acción responsable. La incapacidad de reconocerse, al menos potencialmente, en Himmeler puede resultar de una indagación insuficiente en el ser, de lo que puede ser radicalmente desorientador e incluso ennegecedor. En otras palabras, puede deberse a la represión o incluso a la negación de los demás dentro nuestro. Pero una conciencia o reconocimiento del otro, en la medida en que es deseable, no implica de modo alguno la afirmación o la aceptación. Por el contrario, exige vigilancia y un aumento en la resistencia conciente a tendencias fatales que son impulsadas pero nunca simplemente determinadas por condiciones históricas cuya génesis debe ser discutida de toda manera legítima.

Mis comentarios implican que una forma de considerar lo sublime es como una transvaluación del trauma que le brinda al sujeto una experiencia de júbilo o *Rausch*. También marcan la necesidad de discriminar entre modalidades de lo sublime y el reconocimiento de la tentación y la amenaza de las posibilidades que deben enfrentarse con una resistencia activa.

Como lo anticipa Friedlander, Kant establece muchos de los parámetros para los análisis de lo sublime. Sin pretender recorrer todas las complejidades de la explicación de Kant, se puede señalar que para él lo sublime es incomparable o absolutamente grandioso; sobrepasa cualquier límite de los sentidos; surge de la mente y se proyecta a la naturaleza aunque sea excitado por escenas de tremendo desorden y desolación; se produce por un control momentáneo de los poderes vitales y un resultado consecuentemente más fuerte de éstos; y está marcado por la atracción-repulsión y por el placer del dolor. Más aún, el epítome de lo sublime es la relación extrañamente desconcertante y profundamente ambivalente con una divinidad escondida y radicalmente trascendente. Y lo sublime es evocado por las experiencias cercanas a la muerte, al llegar al borde del abismo o de la aniquilación aunque uno escape a la muerte y la destrucción. Kant llega a encontrar lo sublime en una respuesta estética al soldado y a la guerra:

¿Por qué es un objeto de la mayor admiración, incluso para el salvaje? Es un hombre que no retrocede ante nada, que a nada teme, y por ende no cede ante el peligro, sino que lo enfrenta vigorosamente con la más completa deliberación. Aún en el estado más civilizado, se mantiene esta peculiar veneración por el soldado, aunque sólo bajo

la condición de que exhiba todas las virtudes de la paz, la gentileza, la compasión e incluso del cuidado por sí mismo; pero incluso así se le reconoce que su mente no está dominada por el peligro. Por lo tanto, cualquier discusión sobre la superioridad del respeto que debe tributárseles, en la comparación entre un estadista y un general, el juicio estético se queda con el último. La guerra misma, que se emprende con orden y con un sagrado respeto por los derechos de los ciudadanos, tiene algo de sublime y hace a la disposición de quienes la emprenden sólo lo más sublime, cuanto mayores los peligros a los que están expuestos y respecto a los cuales se comportan con coraje. Por otra parte, una paz prolongada suele generar un espíritu predominantemente comercial y junto a esto, un bajo egoísmo, cobardía y afeminamiento y se afecta la disposición de las personas.²⁹

Existe ya una buena porción de “horror inexpresable” en la concepción kantiana de lo sublime. Y, aunque la alusión de Kant a los soldados y la guerra se basa en una versión idealizada y premoderna de lo bélico, hay que señalar que Himmler realiza ciertos esfuerzos para que el horror sublime que evoca resulte compatible con la integridad y con el evitar un daño moral al yo.

²⁹ *The Critique of Judgment*, trad. J. H. Bernard, Nueva York, Collier Macmillan, 1951, p. 102 (Edición en español: *Crítica del juicio*, Buenos Aires, Losada, 1992). Queda fuera de cuestión intentar ofrecer aunque sea una aproximación a la historia de las concepciones de lo sublime y mis comentarios sólo pretenden sugerir algunas ideas y no mucho más. De todos modos, puede señalarse que Nietzsche fue apropiado por los nazis y ciertos aspectos de su pensamiento –reforzado por un estilo hiperbólico, estentóreo y por momentos oracular– quedan abiertos a la interpretación en términos de éxtasis o embriaguez dionisiaca, de un experimentalismo radicalmente transgresivo y cruelmente festivo, de una transvaluación que afecta la tradición y una regeneración mundana. Pero hay corrientes contrapuestas en Nietzsche, incluso auto-ironías y parodias, a lo que se agrega una importante tendencia a criticar la búsqueda de chivos expiatorios y la victimización. Para un intento de trazar los usos y abusos de Nietzsche por los nazis, ver Steven E. Ascheim, *The Nietzsche Legacy in Germany 1890-1990*, Berkeley, University of California Press, 1992, cap. 8; y Ascheim, *Culture and Catastrophe: German and Jewish Confrontations with National Socialism and Other Crises*, Nueva York, New York University Press, 1996, cap. 4. En este último libro, Ascheim observa también que durante la República de Weimar “la percepción de la declinación y la caída catastrófica de Europa y la consecuente voluntad radical de ruptura, revolución y despertar [...] no estaba de modo alguno limitado a la derecha. Muchos de los mismos impulsos animaban a gran parte de lo nuevo en la izquierda intelectual y, a menudo de maneras interdependientes, en el *revival radical judío*” (p.35). Entre quienes participaban del *revival judío*, Ascheim se centra en Ernst Bloch, Franz Rosenzweig y Walter Benjamin. Para los aspectos radicalmente críticos y revolucionarios en Heidegger en relación con la temática de lo siniestro y lo sublime, ver mi *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, cap. 3.

Dado este reconocimiento al rol de la repulsión y de la atracción por lo sublime, Kant señalaba que la “satisfacción” producida por él “merecía denominarse placer negativo”. (p. 83). Pero Kant no estaba atrapado por completo por la falta de límites de lo sublime e insistía en que “el concepto de lo sublime no es para nada tan importante o rico en consecuencias como el concepto de lo bello” (p. 84). Con respecto al carácter deliberado de la naturaleza, para Kant la teoría de lo sublime era “un mero apéndice” del juicio estético (p. 85). Se puede preguntar si la analítica de lo sublime en Kant va bastante más allá de los límites de estos restrictivos comentarios y si su principal argumento queda desplazado por su apéndice o peligroso agregado. En cualquier caso, después de Kant lo sublime tiende a ser predominante si no atractivo durante el romanticismo, el postromanticismo y en importantes zonas del pensamiento postestructuralista y posmoderno.

Por supuesto, Walter Benjamin consideraba al fascismo en términos de una estetización de la política. Esta observación, que se ha convertido en un lugar común de la crítica contemporánea, no debe oscurecer otras dimensiones (incluyendo la religiosidad desplazada y la racionalidad burocrática) o el modo en que otras tendencias pueden también estetizar la política o buscar un sublime político, a menudo postulado por su valor redentor. Puede considerarse que el Benjamin temprano de *Crítica de la violencia* (1921) está involucrado en esta búsqueda, sobre todo en su concepción de la huelga general proletaria y de su invocación a una violencia “divina”, y ese compromiso es una de las razones para su interés lejos de ser totalmente negativo en la obra de Georges Sorel y Carl Schmitt. Así que el comentario posterior de Benjamin sobre la estetización de la política puede leerse en parte como autocrítico, a pesar de no ser pensado para funcionar como un aspecto redentor y políticamente sublime del marxismo. Existe un problema general en el pensamiento moderno que pasa por la forma en que se cree o se anhela que aparezca lo sublime no sólo en el territorio resguardado del arte sino en otras áreas, sobre todo en la acción política y social, que implica búsquedas religiosamente desplazadas de redención o salvación. En realidad, sigue pendiente saber hasta qué punto debe interpretarse a lo sublime como un sagrado secular desplazado que aparece incómodamente situado en el arte y que tiende a migrar o moverse activamente hacia otras áreas, con reacciones a este tropismo que van desde la resistencia al impulso y la celebración.

Edmund Burke es otro de los mojones en el tratamiento de lo sublime. Y aunque se puedan encontrar en Kant la angustia, el terror y el placer del dolor, se los halla aún más destacados en la idea de Burke sobre lo sublime. Pero el último Burke se alejó de la estetizante “sublimación” de la política, y su *Reflections on the Revolution in France* puede leerse como un argumento contra la búsqueda de lo sublime político que por supuesto genera siempre una fascinación ambivalente. En los escritos de Ernst Jünger, la ambivalencia tiende a resolverse en direcciones ideológicas diferentemente dudosas y la acción sociopolítica es un camino directo a lo sublime. El júbilo sublime se genera por la experiencia de la batalla y el hombre heroico sobrelleva un secularizado proceso sacrificial de regeneración a través de la violencia. Más aún, para el alma sensible el punto alto del heroísmo es permanecer firme en el calor de la batalla y transvaluar el trauma como prueba de la propia superioridad, virilidad y elección. Jünger toma distancia de los nazis, a los que considera como demasiado vulgares para su gusto, pero de muchas y obvias maneras sus escritos son sintomáticos de tendencias que adquieren un aspecto más intensamente destructivo y negativo en la ideología nazi, y que jugaron su papel en el pensamiento fascista (por ejemplo, en Drieu la Rochelle o Marinetti).

Al menos Friedlander vincula lo sublime con lo *unheimlich* (siniestro). Pero no analiza su relación con el retorno de lo reprimido. Se puede sostener que en Freud esa sublimación implica un movimiento más allá de los sentidos hacia esferas “superiores” en la que la energía erótica o destructiva se convierte en obras de civilización. En este sentido, la sublimación contrarresta el retorno de lo reprimido y es una domesticación o territorialización de lo sublime, un intento de que resulte menos siniestro ya sea por medio de una superación dialéctica (*Aufhebung*) o un movimiento más problemático de desplazamiento. Lo que es más desconcertante es que Freud considera a lo siniestro como lo que fue alguna vez familiar y que quedó desfamiliarizado por la represión, induciendo a un retorno compulsivo al mismo lugar. La instancia enfatizada fue la naturaleza siniestra de los genitales femeninos asociados con el útero materno al mismo tiempo *Heimat* familiar pero reprimida que se vuelve *unheimlich*. Se puede sugerir que lo sagrado y la religión en general suelen tender a ocupar un lugar negado o reprimido (en vez de un lugar explícitamente desplazado y parcialmente controlado) en la vida secular que puede inducir a un regreso a

menudo destructivo y violento de lo reprimido bajo formas disimuladas, distorsionadas y extremas. En realidad, la figuración de lo sagrado en muchos pensadores modernos ha sido en términos de escenas sublimes de violencia, chivos expiatorios y victimización, escenas que suelen incluir fantasías machistas de misoginia o el pasaje al acto de prejuicios intergrupales (así como interespecies). Por supuesto se trata de una visión restringida que puede decir más acerca de la orientación moderna hacia la religión que de la naturaleza de la religión en general. (Aquí la obra de Georges Bataille resulta emblemática, como síntoma y a veces como crítica analítica de estas tendencias.) Como ya he señalado, puede preguntarse si lo sublime mismo debe considerarse como un sagrado secular que puede incluso asociarse al esforzado intento de transvaluar violencia y trauma.

En *Representing the Holocaust*, no solo sugería cuál era el rol de un sublime negativo al menos en ciertos nazis sino que también especulaba cuidadosamente que los excesos victimizantes del genocidio nazi estaban relacionados con un desordenado sacrificialismo en el intento de librarse de los judíos como objetos peligrosos, a veces fascinantes, fóbicos o ritualmente impuros que contaminaban a la *Volksgemeinschaft* (comunidad del pueblo). Este sacrificialismo purificador mantiene una compleja relación con la biología racializada, la eugenesia, una “ideología estética” de la totalización o bella completud y los modos de burocratización y medicalización, todos los cuales son manifiestos también en el genocidio nazi. Más aún, este sacrificialismo puede interpretarse como un retorno de lo reprimido, pero esta interpretación no implica una simple regresión a un estado primitivo, pre-civilizado o bárbaro. En verdad, el problema a comprender sería el desorientador vínculo de ese sacrificialismo con las condiciones específicamente modernas, como la burocratización, la racionalidad formal y el crimen industrializado, en los cuales lo reprimido puede retornar precisamente como tal o como lo que *parecería* totalmente fuera de lugar y *unheimlich*. Aquí señalaría que los nazis, o al menos algunos de ellos, pueden haber recurrido también a lo que se ha analizado como “razón cínica”. Slavoj Žižek ha escrito sobre este fenómeno:

En la *Crítica de la razón cínica* (1983), un gran *bestseller* en Alemania, Peter Sloterdijk planteó la tesis de que el modo dominante de funcionamiento de la ideología es el cínico, lo que hace imposible –o, más precisamente, inútil– el clásico procedimiento de crítica de la ideología. El sujeto cínico tiene bastante conciencia de la distancia

entre el enmascaramiento ideológico y la realidad social, pero aún así insiste con la máscara. La fórmula, tal como la propone Sloterdijk, sería así: “saben muy bien lo que están haciendo, pero aún así lo siguen haciendo”. La razón cínica ya no es ingenua sino que es una paradoja de la falsa conciencia iluminada: nos damos cuenta de la falsedad, estamos bien conscientes de un interés particular escondido detrás de una universalidad ideológica, pero no por eso renunciamos a ella.³⁰

Me resisto a llevar a su extremo la irrelevancia de la ideología en formas más antiguas que incluyen la creencia y la falsa conciencia que exige crítica. Pero el rol posible de la razón cínica es una consideración importante que echa luz sobre algunos aspectos del genocidio nazi. Se pregunta a menudo cómo pudieron los nazis tomarse en serio los aspectos más absurdos de su ideología, especialmente la imagen de los judíos. Más aún, se puede indagar también cómo se pudo aplicar un sacrificialismo, aún desviado o disfrazado, a víctimas a las que se presentaba ideológicamente como gérmenes o infecciones que carecían de todo valor. Aquí se puede combinar la idea de razón cínica con la racionalidad burocrática para ayudar a explicar el modo en que se puede afirmar una ideología a pesar de la conciencia de sus absurdidades y la posible operación de una cierta especie de mecanismo sacrificial. Aquí la fórmula sería: “Sé que los judíos, según nuestra ideología, no merecen ser víctimas sacrificiales (pestes, gérmenes), pero de todos modos voy a sacrificarlos”. Más aún, la razón cínica puede llegar a interactuar con ideologías más tradicionales en una constelación más amplia. El genocidio nazi puede también sostenerse en la *Rausch* y en el júbilo extático del *Führerbindung* con la creencia que, al eliminarse a los judíos, se estaba cumpliendo con la voluntad (u obedeciendo las sagradas órdenes) del líder supremo.

Estos comentarios implican que el historiador comienza con una relación transferencial positiva, negativa o ambivalente con el objeto de estudio así como con los demás que trabajaron con él. La transferencia es inevitable, en la medida en que un tema no esté muerto, que

³⁰ *The Sublime Object of Ideology*, Londres, Verso, 1989, p. 29. Aquí también puede sugerirse una fórmula para el secreto a voces en que se convirtió hasta cierto punto el Holocausto en Alemania: saben lo suficiente como para darse cuenta de que no quieren saber más. Sobre este tema, ver especialmente David Bankier, *The Germans and the Final Solution: Public Opinion under Nazism* (Edición en español: *La Europa nazi y la solución final*, Buenos Aires, Losada, 2005), Oxford, Blackwell, 1992.

genere una respuesta emocional y valorativa y que implique el encuentro de la historia con la memoria. Cuando nos enfrentamos a temas vigentes quedamos afectivamente implicados, y tendemos a repetir a cierto nivel de nosotros mismos los procesos que funcionan dentro de aquello que queremos comprender. Con respecto a los acontecimientos traumáticos, y ciertamente con aquellos casos límite y extremadamente traumáticos, se debe soportar como menos el trauma mudo y permitir que el trauma (o incomodidad) afecte nuestro enfoque de los problemas. Al tratar tales acontecimientos es particularmente objetable un relato kitsch, armonioso o fetichista que niegue el trauma. Pero no hay que permanecer al nivel del pasaje al acto o absolutizarlo bajo la forma de un intento de revivir o apropiarse del trauma de los demás, aún en casos de las víctimas cuyos traumas no pueden identificarse con las reacciones de Himmler. Incluso cuando el trauma no puede superarse por completo, como sucede con las víctimas de casos límite o con los testigos secundarios, puede contrarrestarse por un intento de elaborar los problemas, hacer duelo por las víctimas del pasado y retomar la vida con el interés de hacer surgir un estado de cosas cualitativamente mejor. Elaborar los problemas puede también incluir un intento por adquirir una mayor conciencia de la enmarañada red a la que he aludido, la red que vincula el trauma, lo siniestro, lo sublime, lo sagrado secularizado y el sacrificialismo.

En conclusión, cambiaría las metáforas y señalaría el rol de un trágico entramado que alcanzó un lugar importantísimo en el Holocausto pero que es evidente en muchos otros momentos de la historia. El entramado que reúne al victimario, al colaboracionista, a la víctima, al seguidor y a los que resisten y que amenaza con abarcar también al testigo secundario y al historiador. Un objetivo de la elaboración debería ser una mejor comprensión de este entramado y el intento de superarlo en función de una red de relaciones más deseable,

En casos límite, el victimario puede quedar traumatizado y sufrir de alucinaciones, pesadillas y otros síntomas. Como bien se sabe, Himmler sufría de permanentes calambres estomacales, a los que Felix Kersten, su masajista, consideraba de origen psicossomático. Y Erich von dem Bach-Zelewski, su agresivo socio, era presa de alucinaciones y ataques nocturnos de gritos vinculados al asesinato de judíos y actividades conexas en el Este. Pero el trauma del victimario, aunque acompañado de síntomas comparables a los de las víctimas, es ética y polí-

ticamente muy diferente. Negar o reprimir una diferencia tan fundamental es una de las bases del intento proyectivo de culpar a la víctima o confundirla con el victimario o el colaboracionista para poder excusarlos. Los traumas de las víctimas suelen ser una de las razones de la ausencia inicial de resistencia cuando un modo de agresión se aleja tanto de lo esperable que resulta increíble y se mezcla con la incredulidad y la falta de preparación. Como lo señaló Freud, el trauma se sigue de una ausencia de *Angstbereitschaft*, la disposición a sentir angustia. Uno de los propósitos de estudiar la historia, sobre todo la de un caso límite, es generar angustia en dosis tolerables y no paranoicas de manera de ponernos en mejor posición para evitar o contrarrestar repeticiones mortales.

El historiador debe elaborar una posición subjetiva al negociar la transferencia y su implicancia en el entramado trágico de las posiciones de los participantes. El lugar convencional del historiador suele ser el más cercano al testigo inocente o espectador.³¹ Pero esta posición segura es particularmente cuestionable en el caso del Holocausto y de otros acontecimientos límites extremos. La posición más tentadora es probablemente la del resistente con marcada simpatía por la víctima y antipatía hacia el victimario o colaboracionista. Este lugar se ocupa demasiado fácilmente, especialmente si se trata de alguien que no lo merece o que no ha pasado por acontecimientos límite. Creo que el historiador debe tratar de elaborar una posición compleja que no se limite simplemente a identificarse con la de uno u otro participante. Aunque esté consciente de la necesidad de honrar a quien resistió y escuchar atentamente y con respeto la posición de la víctima (o las múltiples y variables posiciones de las víctimas), así como apreciar las complejidades incorporadas por lo que Primo Levi llamaba la zona gris de relaciones inducidas por la política nazi de tratar de convertir a sus víctimas en cómplices, el historiador debe intentar preparar el camino para poder superar el entero complejo de relaciones definidas por el entramado trágico: victimario-colaboracionista-víctima-seguidor-resistente. Se trata de distinciones cuya importancia histórica reconocemos pero que no se evalúan o deconstruyen sin dificultades. En cierto sentido, deconstruimos sólo lo que valoramos, aunque sea am-

³¹ Incluso Michael Marrus tiende a orbitar alrededor de esta posición relativamente convencional en su muy importante y extremadamente informado *The Holocaust in History*, Nueva York, Meridian, 1987.

bivalentemente.³² Estas distinciones articulan una red de posiciones subjetivas interrelacionadas a las que se investiga empíricamente, se analiza críticamente y con cuidado, de cierto modo se trata de evitar reproducirlas con las propias palabras y se intenta superar en la práctica. En la medida en que sea factible, el propósito de esta superación debería ser generar una renovada red de relaciones que contrarreste la victimización y permita diferentes posiciones subjetivas y modos de acción. Elaborar el pasado en cualquier forma deseable habrá de ser un proceso (no un estado concretado) e implica una clausura no definitiva o una autoposición plena sino un intento recurrente y variable de relacionar un trabajo de la memoria exacto y crítico con las exigencias de la acción deseable en el presente.

³² Aquí resulta importante una distinción, la que existe entre deconstrucción y crítica. Se deconstruyen textos, corpus o fenómenos (por ejemplo, una tradición filosófica, un movimiento social o una institución) que brindan lo necesario para contrarrestar o refutar sus tendencias más dudosas (como la misoginia o los estereotipos) con otras dimensiones significativas del texto, corpus o fenómeno. Se critican textos, corpus o fenómenos que no ofrecen suficiente material para refutar sus tendencias más destacadas e incluso dominantes. Así, puede deconstruirse a Nietzsche o a Freud sobre la base de que sus tendencias misóginas pueden ser puestas en cuestión a partir de otras tendencias significativas de sus escritos. Por el contrario, criticamos los escritos periodísticos (en especial un par de textos antisemitas) de Paul de Man, o incluso más *Mein Kampf* de Hitler o el discurso de Himmler en Posen en 1943 por la forma relativamente débil o ampliamente contenida, sino superada, en que se cuestionan a sí mismos a partir de sus fuerzas más dominantes y muy sospechosas. Por supuesto, existen casos problemáticos que llaman tanto a la deconstrucción como a la crítica. Pero tratar los textos tempranos de De Man como lo haríamos con los posteriores, o los de figuras como Nietzsche o Freud, marca una caída del juicio y una tendencia a reprocesar proyectivamente (con implicancias exculpatorias) en lugar de leer críticamente. El objeto de la deconstrucción puede ser una situación en la cual los aspectos decisivos de la crítica están suspendidas o son innecesarios pero, aunque se admita el valor de este objetivo, se debe dudar si, al buscarlo, estamos en condiciones de prescindir de la crítica. Sin embargo, hay que señalar que existen formas de crítica inmanente que están cercanas a la deconstrucción en sus presupuestos y su aplicabilidad.

Capítulo 2

REVISITAR EL DEBATE DE LOS HISTORIADORES. DUELO Y GENOCIDIO

En este capítulo, mi premisa básica será que los conceptos fundamentales del psicoanálisis (como transferencia, resistencia, negación, represión, pasaje al acto y elaboración) atraviesan la oposición binaria entre individuo y sociedad, y su aplicación a fenómenos individuales o colectivos es cuestión de acumular argumentos y de investigación. Freud desarrolló estos conceptos en un contexto clínico y pensó que podían aplicarse a procesos colectivos únicamente por analogía; una de sus preocupaciones recurrentes es cómo extenderlos a sujetos colectivos. Creo que esta preocupación, de Freud y de otros, se basa en equivocados presupuestos ideológicos individualistas y ha dado lugar a planteos erróneos. En su lugar, habría que cuestionar la idea misma de que se trabaja con una analogía más o menos débil entre individuo y sociedad y plantear que no existe nada intrínsecamente “individual” en conceptos como represión o elaboración. Estos conceptos se refieren a procesos que implican siempre modos de interacción, reforzamiento mutuo, conflicto, censura, orientación a los demás y, así, no se debe prejuzgar su estatus relativamente individual o colectivo.³³

³³ Sobre estos temas así como sobre otras cuestiones planteadas en este capítulo, ver mi *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca, Cornell University Press, 1994. El presente capítulo retoma, desarrolla y complementa líneas de análisis y argumentación del capítulo segundo de *Representing the Holocaust*, repitiendo ocasionalmente formulaciones de aquel ensayo. En general se mantiene una relación dialógica con aquel libro, que recuerda brevemente las tomas de posición de Jürgen Habermas y Ernst Nolte y que elabora varios puntos que sólo eran mencionados en el trabajo anterior (por ejemplo, su análisis de la transferencia y la representación cultural). Más aún, el presente capítulo analiza retrospectivamente el Debate de los historiadores, poniéndolo en relación con posteriores desarrollos en Alemania y tomando por probados ciertos análisis de *Representing the Holocaust* (por ejemplo, en referencia al problema de “normalizar” el pasado). Sobre el problema de la violencia, ver mi “Violence, Justice and the Force of Law”, *Cardozo Law Review* 11 (1990), 1065-78. El número de la *Cardozo Review* en el que apareció este ensayo, titulado *Deconstruction and the Possibility of Justice*, también contiene el artículo “The Force of Law: The ‘Mystical Foundation of Authority’”, de

Obviamente, el duelo puede asumir formas colectivas, por ejemplo en los rituales. Los *Lieux de mémoire* (en la expresión de Pierre Nora) pueden ser *lieux* de trauma así como sitios conmemorativos y la pregunta es si y cómo se convierten en *lieux de deuil* (sitios de duelo) para elaborar acontecimientos traumáticos. ¿Pero hasta qué punto pueden esos sitios o los museos o memoriales hacer posible el duelo? ¿Puede ser efectivo el duelo al nivel de comunidades masivas e “imaginadas”, como el estado-nación? ¿Cuál es el rol de los pequeños grupos “cara a cara”, por ejemplo los grupos de apoyo a las víctimas? ¿Son posibles puntos de partida o al menos sugestivos paradigmas para formas de actividad institucionales y más duraderas? ¿Pueden funcionar como sitios de duelo y, más generalmente, para elaborar los problemas? En realidad, ¿pueden las entrevistas y testimonios, así como otros modos de discurso, diálogo y debate –incluyendo a la propia historiografía– funcionar hasta cierto punto como esos sitios? De ser así, ¿bajo qué condiciones? Trataré de establecer las bases para enfrentar estas preguntas, que deben ser tomadas como el horizonte de mi análisis.

El duelo debe considerarse dentro del contexto más amplio del concepto freudiano de elaboración, que ha tenido un relativamente escaso desarrollo en formas importantes del psicoanálisis post-freudiano, por ejemplo el influido por Jacques Lacan. Freud comparaba y oponía la melancolía con el duelo. Para él, la melancolía era característica de un proceso detenido en el cual el yo deprimido y traumatizado, encerrado en la compulsión a la repetición, permanecía narcisísticamente identificado con el objeto perdido. El duelo trae la posibilidad de enfrentar el trauma y lograr una nueva investidura o “recatexia” de la vida que permita volver a empezar. Siguiendo los conceptos de Freud,

Jacques Derrida, al cual respondí en mi ensayo. El posterior libro del mismo título (ed. Drucilla Cornell et al., Nueva York, Routledge, 1992), omitió mi ensayo. La versión primera del ensayo de Derrida al que respondí no incluía dos interesantes e importantes agregados vinculados al problema del nazismo y del Holocausto que aparecieron en la *Cardozo Law Review* (una nota al pie luego de la parte I, pp. 977-78 y un “Post-scriptum” después de la parte II, pp. 1040-45). La primera vez que vi esos agregados fue en la versión publicada del ensayo de Derrida en la *Cardozo Law Review*, donde aparecían como complementos de algún modo injustificados al texto principal. Aparentemente surgieron al menos en parte por los comentarios de mi ensayo que cuestionaban la lectura que hacía Derrida de “Crítica de la violencia” de Walter Benjamin.

podría sugerirse que se considere el duelo como una socialización o ritualización homeopática de la repetición-compulsión que intenta usarse contra la “pulsión” de muerte y contrarrestar la compulsividad al re-peticionar de maneras que permitan una distancia crítica, un cambio, volver a asumir la vida social y renovarla. En cualquier caso, los conceptos más amplios, sin restringirse a la melancolía y al duelo, son el pasaje al acto y la elaboración: la melancolía como un modo de pasaje al acto y el duelo como una manera fundamental de la elaboración.³⁴

En el pasaje al acto se da una relación mimética con el pasado que resulta regenerado o revivido como si estuviera absolutamente presente en lugar de representado en la memoria y la inscripción. En términos psicoanalíticos, en el pasaje al acto el pasado es incorporado antes que introyectado, y retorna como lo reprimido. El duelo incluye la introyección por medio de una relación con el pasado que reconoce su diferencia con el presente y mantiene una relación específicamente performativa con aquél que simultáneamente lo recuerda y lo abandona al menos parcialmente, permitiendo de este modo el juicio crítico y una reinversión en la vida, sobre todo la vida social con sus exigencias, responsabilidades y normas que requieren un reconocimiento respetuoso y consideración por los demás. Pero con referencia al trauma, el pasaje al acto puede ser una condición necesaria de la elaboración, al menos para las víctimas y, de determinadas maneras, para todos aquellos involucrados directamente en los acontecimientos. Incluso los testigos secundarios u observadores empáticos que resisten una identificación plena con la víctima y una apropiación sospechosa del estatus de ésta, que pueden sin embargo padecer el peso del trauma. En realidad, el acallamiento o mitigación del trauma que es reconocido y hasta cierto punto pasado al acto puede ser un requerimiento para elaborar los problemas. En general, el pasaje al acto y la elaboración están íntimamente ligados, pero son procesos diferenciados, y se puede afirmar que generar condiciones en las cuales la elaboración pueda contrarrestar (aunque nunca trascender por completo) la fuerza del pasaje al acto y la compulsión a la repetición produciría diferentes posibilidades para la reflexión y para la vida.

³⁴ Ver “Remembering, Repeating and Working Through” (1914), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trad. James Strachey, vol. 12, Londres, Hogarth Press, 1958, pp. 143-56; y “Mourning and Melancholia” (1917), *Standard Edition*, vol. 14, 1957, pp. 237-60.

El peligro en muchas de las teorías modernas es una restricción, por un lado, de las posibilidades de fantasías de control absoluto, identidad del yo completo, la integración social “totalitaria” y la trascendencia radicalmente positiva (ya sea poética o política) y, por otro, pasar al acto la repetición compulsiva con fragmentación interminable, aporías y doble ligazón.³⁵ A veces resulta también evidente una perspectiva fijada en una trascendencia fallida o pérdida irremediable en las cuales se considera que cualquier modo de reconstrucción o renovación es cuestionablemente recuperativo o ingenuo.³⁶ Lo que no queda teorizado en este marco de referencia es la posibilidad de elaboración en la que la totalización (así como la trascendencia radical ya sea presuntamente exitosa o fallida) se rechaza activamente y se contrarresta la compulsión-repetición, especialmente a través de prácticas sociales y rituales que generen límites normativos afirmados como legítimos

³⁵ Para un análisis más completo de este problema, ver mi *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, especialmente pp. 190-94. Encuentro ese peligro en las obras de Paul de Man, Jacques Lacan y Slavoj Žižek, entre otros. Incluso Judith Butler, en su importante *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*, Nueva York, Routledge, 1993, en un punto restringe las posibilidades teóricas de la fantasía del control absoluto y de la disruptiva compulsión-repetición cuando subraya la “diferencia entre una repetición al servicio del control absoluto (por ejemplo una repetición de actos que construyen al sujeto, y a los que considera actos constructivos o constituyentes de un sujeto) y una idea de repetición-compulsión, proveniente de Freud, que destruye esa fantasía del control absoluto y marca sus límites” (p.244n). Aquí parece implicarse que únicamente la repetición-compulsión marca límites a la fantasía del control absoluto, cerrando así la posibilidad de una forma de elaboración que limite la compulsión a la repetición pero que no abarque el control absoluto. En la formulación de Butler, quedamos fijados a los dos extremos —el control absoluto y la interminable repetición-compulsión— que dan cuenta de la hegemonía de una incuestionada lógica del todo o nada. Esta lógica amenaza también a limitar a la teoría crítica a diversas modalidades de pasaje al acto de condiciones postraumáticas. Butler concreta el importante movimiento de redefinir “construcción” como un desplazamiento, es decir, repetición con alteración, sobre todo en las prácticas institucionales normativas. Pero a veces su visión de las posibilidades teóricas resulta demasiado limitada y su noción misma de normatividad es principalmente negativa y deslegitimizadora. El problema que dibuja sin suficiente elaboración es el de formas diferentes de normatividad, subjetividad, accionar y vida institucional que no sitúen a la homosexualidad en una posición abyecta y excluida; en realidad, una forma de normatividad que pueda superar la necesidad de chivos expiatorios, de la descalificación y de excluir o eliminar a determinados “otros”.

³⁶ Sobre este problema, ver mi “Temporality of Rethoric”, en *Soundings in Critical Theory*, Ithaca, Cornell University Press, 1989, pp. 90-124.

aunque estén sujetos a disrupción, desafíos, cambios e incluso a un cambio de rumbo radical. Esta posibilidad parece cerrada a las sociedades modernas precisamente a causa de la falta de efectivos ritos de pasaje, incluyendo los de duelo. Pero este déficit histórico no debe quedar absolutizado dentro de una idea universal de una necesaria ausencia constitutiva o una indiscriminada confusión de toda historia con el trauma.

En realidad, la doble tentación a combatir es la de la conversión de la ausencia ontológica en falta o pérdida histórica y la complementaria ontologización de la ausencia o pérdida histórica que la absolutiza o universaliza. En la primera instancia, se percibe una “muerte de Dios” puntual o el fantasma de una perdida edad de oro de una comunidad absoluta, pureza e integridad que puede dar lugar a una búsqueda redentora para reinstalar el origen perdido en un revolucionario futuro. En el último, que tal vez sea más tentador para aquellos que aceptan la deconstrucción o demistificación de los orígenes perdidos, nos movemos demasiado rápido y sin reflexionar lo suficiente desde una pérdida o ausencia históricas al hueco traumatizante en el ser o una ausencia constitutiva construida como una falta necesaria que estimula el deseo interminable, que resiste absolutamente a la simbolización y que puede obliterar todas las diferencias. La dificultad consiguiente es el evitar enfrentarse a traumas históricos específicos como la *Shoah*, o la tendencia a ocuparse de ellos sólo de modos excesivamente alusivos, poco específicos, indiscriminados y a veces obcecados. Tanto la historización como la absolutización transhistórica de la ausencia o la pérdida tienden a eliminar posibilidades alternativas: modalidades de elaboración que se ocupan del rol de las instituciones o de las prácticas que mitigan el trauma sin negar su peso y permiten configuraciones socio-culturales y políticas más deseables. En verdad, la fascinación con el exceso y la fijación con un marco de referencia de todo o nada puede cegarnos ante la significación de todo lo que esté entre lo excremental y lo sublime.

Otra manera de formular este punto es sostener que hay una diferencia entre trauma estructural o existencial y un trauma histórico que nos permita plantear el problema de la relación entre ambos. Se puede afirmar que el trauma estructural o existencial aparece de modo diferente en todas las sociedades. Se lo puede aludir o tratar de varias maneras: en términos del pasaje de la naturaleza a la cultura, la erup-

ción de lo pre-edípico o pre-simbólico en lo simbólico, la entrada al lenguaje, el encuentro con lo Real, la inevitable generación de aporías, y así en más. Se suele mostrar al trauma estructural como algo profundamente ambivalente, que nos sacude dolorosamente y que brinda la ocasión para el goce, el júbilo extático, o lo sublime. Aunque se pueda discutir que el trauma estructural es en cierto sentido su precondition, el trauma histórico se relaciona con acontecimientos específicos, como la *Shoah* o el lanzamiento de bombas atómicas sobre ciudades japonesas. Es frustrante reducir o transferir las cualidades de una dimensión del trauma a la otra, generalizar el trauma estructural de manera que absorba al histórico, haciendo que las referencias a este último sean meramente ilustrativas, homogéneas, alusivas o tal vez equívocas o, por el contrario, “explicar” todos los fenómenos y respuestas traumáticas, extremas y siniestras como una exclusiva consecuencia de acontecimientos o contextos particulares.³⁷ En realidad, el problema de la especificidad de los análisis y críticas puede formularse en términos de la necesidad de explorar las relaciones problemáticas entre trauma estructural e histórico sin reducir uno al otro.

El importante Debate de los historiadores (*Historikerstreit*) en Alemania ofrece un caso testigo de la posibilidad de que los conceptos psicoanalíticos echen luz tanto sobre temas historiográficos como sobre problemas sociales, especialmente aquellos que afectan la formación de la identidad nacional. También ayuda a revelar que el duelo y la elaboración son relevantes para los traumas colectivos y que esos procesos pueden detenerse ante formas de pasaje al acto en los cuales el pasado es compulsivamente revivido en lugar de ser recordado y enfrentado críticamente. Algunas veces indica la naturaleza problemática de la generalización del trauma y la victimización para proteger a los victimarios de un modo que oculta la especificidad del trauma del victimario e incluso borrona la existencia misma o el lugar diferente de los victimarios que quedan transformados en víctimas.

³⁷ La confusión se nota cuando Slavoj Žižek contrapone la contextualización reductiva a la generalización y nivelación igualmente reductiva de los problemas: “Todos los diferentes intentos de pegar este fenómeno (los campos de concentración) a una imagen concreta (“Holocausto”, “Gulag”...), reducirlo a un producto de un orden social concreto (fascismo, estalinismo...), ¿qué son sino intentos de eludir el hecho de que nos encontramos aquí con el ‘real’ de nuestra civilización que retorna como el mismo núcleo traumático en todo sistema social?” *The Sublime Object of Ideology*, Londres, Verso, 1989, p. 50.

Los acontecimientos límite o extremos que implican un trauma plantean problemas especialmente serios para incorporar el pasado.³⁸ Por supuesto, en Alemania la cuestión de cómo responder a la *Shoah* ha sido un problema fundamental desde el final de la Segunda Guerra y ha pasado por una cantidad de importantes cambios. La reunificación alemana de 1989 creó nuevos problemas y posibilidades en el proceso de lo que los alemanes llamaron *Vergangenheitsbewältigung* (control del pasado). También plantea dificultades para la comprensión de temas generados por el Debate de los historiadores que pueden reaparecer en el nuevo contexto surgido desde la reunificación y las iniciativas de integración con Europa.

Es significativo que los participantes en el Debate hicieran un uso espontáneo, a menudo en provecho propio, de conceptos psicoanalíticos en sus intercambios. Este uso muestra la necesidad de una elaboración más crítica, cuidada y reflexiva de estos conceptos, e incluso señala que un debate entre historiadores profesionales puede funcionar como un intento de aceptar el pasado de un modo que implica procesos tales como el pasaje al acto y la elaboración. En realidad, el debate revela varios aspectos del duelo abortado o interrumpido por medio de la negación y la represión así como algunos intentos de delinear las exigencias de un duelo efectivo elaborando el pasado en dirección a un futuro más deseable (sobre todo en las intervenciones de Jürgen Habermas).

El Debate de los historiadores tuvo lugar durante 1986. Volcado no en publicaciones profesionales sino en la prensa popular y de gran circulación, planteó la cuestión de la relación entre la esfera pública y el trabajo de los profesionales especializados. Fue, con razón, catapul-

³⁸ Aquí uso “acontecimiento límite” en el sentido de un acontecimiento radicalmente trasgresor de la vida social, por ejemplo, el “crimen contra la humanidad”. Este uso no debe confundirse con el suceso o experiencia límite que llega hasta el borde de la transgresión sin llegar al extremo. Este último ha sido explorado en formas de arte y escritura particularmente desafiantes que pueden considerarse como espacios relativamente seguros para pasar al acto problemas y a veces para producir modos de elaborarlos que pueden implicar ir hasta el fondo, o lo que Thomas Mann (inspirándose en Goethe) llamó bromas severas. La exploración de la experiencia-límite fue la gran ambición de Maurice Blanchot, y su *Death Sentence (L'Arrêt de mort)*, 1948) (Edición en español: *Sentencia de muerte*, Valencia, Pretextos, 1985) es un revelador ejemplo de la compleja relación entre esta fascinante exploración y el rol de las evasiones más habituales con respecto a los elementos dudosos del propio pasado.

tado al estatus de un álgido debate público si no a *cause célèbre* por dos artículos del filósofo Jürgen Habermas en *Die Zeit*, escritos en respuesta a un trabajo del historiador Ernst Nolte aparecido el 6 de junio en el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

Hacia finales de 1986 se había reunido una larga lista de académicos, especialmente historiadores, cuyos nombres forman una especie de legión de honor de la profesión en Alemania: Karl Dietrich Bracher, Joachim Fest, Imanuel Geiss, Klaus Hildebrand, Andreas Hillgruber, Eberhard Jäckel, Jürgen Kocka, Christian Meier, Horst Möller, Hans Mommsen, Wolfgang J. Mommsen, Thomas Nipperdey, Hagan Schulze, Michael Stürmer y Heinrich August Winkler. Una lectura cuidadosa de sus participaciones revela diferencias a menudo sutiles de posición así como líneas de argumentación que no son fáciles de resumir.³⁹ Pero el punto alto del debate a nivel popular fue si ciertos procedimientos interpretativos, sobre todo la comparación de los crímenes nazis con otros fenómenos genocidas modernos (en particular los *gulags* de Stalin), tendían a relativizar, normalizar o incluso a “licuar” Auschwitz para poder hacerlo desaparecer en un contexto histórico más amplio y dejarlo fuera de la atención consciente. En la medida en que este efecto de desvanecimiento fuera exitoso quedaría mitigado u obliterado el trauma causado por la *Shoah*, y se obviaría la necesidad de explicarlo y de lamentarse por las víctimas del Holocausto; en realidad, se negaría esta necesidad y se cerraría la posibilidad del duelo. Y se centraría en que los alemanes también fueron víctimas. Así se podría buscar una identidad positiva sin elaborar las diferentes implicaciones de los miembros de la nación en los acontecimientos y después de la *Shoah*.⁴⁰

³⁹ Esas intervenciones han sido traducidas por James Knowlton y Truett Cates, *Forever in the Shadow of Hitler? Original Documents of the Historikerstreit, the Controversy Concerning the Singularity of the Holocaust*, Atlantic Highlands, N.J., Humanities Press, 1993. Ver también Peter Baldwin, ed., *Reworking the Past: Hitler, the Holocaust, and the Historian's Debate*, Boston, Beacon Press, 1990; Richard J. Evans, *In Hitler's Shadow: West German Historians and the Attempt to Escape from the Nazi Past*, Nueva York, Pantheon, 1989; Ian Kershaw, *The Nazi Dictatorship: Problems and Perspective of Interpretation*, 2º ed., Londres, Edward Arnold, 1989; y Charles Maier, *The Unmasterable Past: History, Holocaust and German National Identity*, Cambridge, Harvard University Press, 1988. Ver también *New German Critique 44: Special Issue on the Historikerstreit* (Primavera-Verano 1988).

⁴⁰ El peligro opuesto pero complementario sería por supuesto la fijación con el Holocausto. No creo que esa fijación fuera importante en los principales participantes del Debate de los historiadores, a pesar de que cualquier subrayado (que no debe confundirse con una

El proceso de desplazar o borrar el centro del pasado sirvió para establecer continuidades aceptables de la historia alemana, que funcionaran como base de una imagen idealizada y una identidad positiva y pro-occidental. Hay aquí un amplio aunque sospechoso uso de la contextualización y una invocación acrítica de la “experiencia”. Por medio de esos usos se evita que los traumas queden registrados como traumáticos por parte de distintos grupos, y preventivamente se los incorpora a modo de relatos armonizadores. Esos relatos tienden a repetir el proceso de evitación, negación e ignorancia premeditada por medio de las cuales los involucrados pueden permanecer indiferentes a la persecución y al genocidio, o conseguir de algún modo vivir con ellos. La narración armónica puede tomar la forma de una especie específica de *Alltagsgeschichte* o historia de la vida cotidiana, a la que Saul Friedlander, en alusión a la serie televisiva de Edgar Reitz, llamaba *Heimatgeschichte* (literalmente, historia de la patria). La *Heimatgeschichte* se centra en los aspectos más normales o normalizados de la vida en la que la *Shoah* aparece en forma marginal y restringida como un fenómeno como mucho de la periferia de la conciencia. La experiencia, incluyendo el rol de la memoria en recordar acontecimientos que se supone experiencialmente integrados, contiene el pasado por medio de un proceso de autolegitimación, incluso sentimental, que puede llegar a implicar la represión de sus aspectos más perturbadores. En este sentido específico, la “experiencia” se opone al duelo y a cualquier proceso deseable de elaborar críticamente los problemas. En *Stranded Objects: Mourning, Memory and Film in Postwar*⁴¹, Eric Santner ofrece un agudo análisis de la técnica del contenido en Reitz, que funciona en ciertas (no en todas) las historias sociales:

La escena más emblemática de la actividad de represión –la tarea de absorber irritaciones textuales con la voz de la experiencia– tiene su primer episodio. Es en 1923; Eduard y Pauline hacen un paseo vespertino a Simmern, la ciudad más grande cerca de Schabbach.

fijación) tiene posibles usos ideológicos en los debates y políticas contemporáneas. Pero no me enteré de la participación de ningún clon de Menajem Begin en el Debate de los historiadores, y el peligro de fijación en el contexto alemán fue una alarma invocada por quienes defendían tendencias normalizadoras. Para una historia polémica, con buenos argumentos, de los usos del Holocausto en el muy diferente contexto israelí, ver Tom Segev, *The Seventh Million: The Israelis and the Holocaust*, Nueva York, Hill & Wang, 1993.

⁴¹ Ithaca, Cornell University Press, 1990.

Pauline camina sola y se encuentra mirando la vidriera del relojero y joyero de la ciudad. De pronto, tras ella, un grupo de jóvenes corre – incluso Eduard, armado como siempre de cámara y trípode– y comienzan a lanzar piedras a la ventana del departamento que se halla sobre el negocio donde, como se revela luego, reside un judío en este caso también calificado de separatista. Son disueltos por la policía pero las astillas del vidrio han herido a Pauline en la mano. Robert Kröber, el relojero, les indica que entren al negocio donde Eduard le limpia la herida, iniciando así la historia de amor entre ambos. Más adelante en la película –en 1933– se ve que los ahora casados Eduard y Pauline compran el departamento del judío. Como señala Robert: “La casa le pertenece y ahora quiere venderla... Los judíos ya no la tienen fácil”.

Esta pequeña *Kristallnacht* muestra que las astillas de la perturbada existencia del judío –jamás se lo ve en carne y hueso– son inmediatamente absorbidos por la historia sentimental del cortejo y el matrimonio, es decir, por la experiencia (p. 92).

Al leer el análisis de Santner, se recuerda el planteo de Theodor Adorno de que “para innumerables personas no todo estaba mal bajo el fascismo. El aspecto más duro del terror se dirigía únicamente contra unos relativamente pocos grupos bien definidos”. Adorno usa este planteo para precaver sobre el rol de una “facultad de recordar disminuida” que induce a la represión y a la negación, inhibiendo así la capacidad de elaborar los problemas formulados por el régimen nazi.⁴² Una capacidad disminuida para recordar corresponde al rol de secretos más o menos abiertos en la práctica y la historia de una nación, pues la *Shoah* fue un secreto relativamente abierto cuando sucedía y a menudo mantuvo este estatus en el período de posguerra. Una capacidad disminuida para recordar podría aumentar las posibilidades de que los aspectos secretos o “encriptados” del pasado nazi se pasaran a los nacidos posteriormente como un “fantasma” desorientador y desestabilizador, o como una herencia no elaborada que podría acosar a veces misteriosamente a los descendientes y crear posiblemente las bases para una renovada fascinación por el fascismo.⁴³ (Un pasado así

⁴² Ver “What Does Coming to Terms with the Past Mean?”, en Geoffrey Hartman, ed., *Bitburg in Moral and Political Perspective*, Bloomington, Indiana University Press, 1986, pp. 120-21.

⁴³ Para las importantes ideas de la cripta y el fantasma, ver Nicholas Abraham y Maria Torok, *The Shell and the Kernel*, vol. 1, ed. y trad. Nicholas Rand, Chicago University Press, 1994.

encriptado y fantasmal podría interpretarse fácil y equivocadamente como un análogo secular del “pecado original”).

Una de las ironías del Debate de los historiadores, que este comentario forzosamente compartirá, es que los principales participantes eran en su mayor parte no judíos que escribían acerca del problema de la eliminación de los judíos y de otros grupos oprimidos. El hecho de que, cuarenta años después de la caída del nazismo, los judíos debieran ser representados por otros daba cuenta de la efectividad del genocidio nazi en Alemania y en Europa Central y obligaba a quedar implicados, aún inconscientemente, incluso a aquellos que insistían en el deber de recordar y hacer un duelo por las víctimas de un “pasado que no se disolverá” en un escenario que a cierto nivel repetía la supresión o represión de las voces judías. También se puede recordar de paso que hoy en algunas áreas de Europa Central existe lo que puede llamarse antisemitismo imaginario o fetichizado, es decir un antisemitismo ante la ausencia o presencia mínima de judíos, lo que puede también tener consecuencias importantes para los judíos que quedan. Este fenómeno ayuda a percibir el poder latente de los fantasmas del pasado no enterrados ni lamentados así como el rol más general del imaginario y su relación con el discurso paranoide del antisemitismo, que puede valerse de algunos hechos, por contradictorios que sean, para reforzar su búsqueda de chivos expiatorios. Una predisposición al antisemitismo es principalmente proyectiva y performativa aún cuando tenga efectos sobre “referentes” reales y no puede ser desmentida o confirmada por hechos relativos a sus objetos a pesar de que estos hechos puedan usarse para regenerarlo o foguearlo.

En el Debate de los historiadores quedó manifiesta la intensa participación de todos los involucrados en el intento por aceptar un pasado traumático y altamente “catectizado” que, como he sugerido antes, puede enfocarse al menos en parte por medio de conceptos psicoanalíticos como transferencia, represión, negación y elaboración. La pertinencia de estas categorías se volvió particularmente pronunciada respecto a acontecimientos límite cuya naturaleza y potencial traumático son extremos, pero que por supuesto varían con las diferentes posiciones subjetivas de los participantes, testigos y comentaristas. Más aún, su pertinencia no elimina sino que por el contrario refuerza el papel fundamental de las actividades relacionadas, que incluyen el aná-

lisis político y el esfuerzo por enfrentar el antisemitismo y a los efectos de un pasado no elaborado.

Por supuesto, la transferencia implica a las relaciones personales dentro de contextos sociales como la familia, la escuela y la nación. Sería importante una investigación cuidadosa de estas relaciones para cualquier análisis completo de los problemas que he planteado. Sin embargo, voy a centrarme en la dimensión de la transferencia en la cual existe la tendencia a repetir, en el propio análisis (u otra conducta), fuerzas que siguen activas en nuestro objeto de investigación. Con referencia al Holocausto o *Shoah*, esta tendencia surge incluso al nivel básico de la terminología, pues no hay palabras inocentes y existe el peligro del uso de términos dudosos en nuestra propia voz. Así, existe una dificultad ineluctable en nombrar los acontecimientos en cuestión. En realidad, cada nombre crea un sitio en cierta forma diferente para el recuerdo y el duelo. “Holocausto” connota una incendiaria entrega sacrificial y amenaza con sacralizar acontecimientos a pesar de que esta posibilidad queda hoy contrarrestada por el uso mayoritario y frecuente del término. Aparentemente, “*Shoah*” ubica los acontecimientos en una tradición religiosa y étnica y tiene, al menos para aquellos que no participan de esa tradición, un potencial de exotismo. (También demuestra el poder cultural e incluso lingüístico del film en el pasado reciente. En Francia, e incluso en otros sitios, el término “*Shoah*” se volvió mayoritario luego del estreno de la película de Claude Lanzmann en 1985.) Otros términos, como “solución final” o “aniquilación” repiten el vocabulario nazi, a menudo con el uso de citas temerosas a modo de marco distanciador o efecto de alienación. Neologismos como “judeicidio” (el término de Arno Mayer sin marcas de citas) recuerda la jerga burocrática neutralizante usada por los nazis.⁴⁴ “Ge-

⁴⁴ *Why Did the Havens not Darken? The “Final Solution” in History*, Nueva York, Pantheon, 1988, de Mayer, es erróneamente considerado como “concluyente” por Fredric Jameson en su ensayo sobre Paul de Man en *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, (Edición en español: *La lógica cultural del capitalismo tardío*, Barcelona, Paidós, 1995) Durham, Duke University Press, 1991, p. 2258. Sobre el libro de Mayer, ver mi *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, cap. 3; sobre la interpretación de Jameson, ver pp. 133-35. Mayer sostiene que el antisemitismo nazi estaba subordinado al anticomunismo y al antibolchevismo y que la “Solución final” surgió a raíz de las contingencias creadas por la invasión de Hitler a Rusia. “En realidad, la guerra contra los judíos fue un injerto o algo parásito de la campaña oriental, que siempre siguió siendo su huésped, incluso o especialmente cuando se atascó en Rusia” (*Why Did the Havens not Darken?*, p. 270). El argumento de Mayer no sólo está cercano a ciertas posiciones revisionistas del

nocidio” puede tener un efecto nivelador, pero “genocidio nazi” puede resultar una de las mejores negociaciones terminológicas. La mejor opción sería usar diferentes términos con la conciencia de su naturaleza problemática y no preferir uno u otro. En cualquier caso, es significativo que, particularmente en relación con acontecimientos extremadamente traumáticos, el problema transferencial surja en el nivel discursivo elemental de las palabras.

Pasar al acto una relación transferencial es repetir compulsivamente el pasado como si estuviera plenamente presente, revivirlo habitualmente de un modo maníaco o melancólico. He señalado que el pasaje al acto puede ser necesario en relación al trauma, especialmente en el caso de las víctimas y en casos de trauma extremo jamás se superará por completo el pasaje al acto. Pero fijarse en el pasaje al acto bloquea el duelo y cualquier elaboración. No se puede ofrecer una definición completa y adecuada de elaboración. En verdad, cualquier definición inclusiva y exhaustiva distorsionaría el concepto. Pero de todos modos es importante darle un espacio teórico para intentar aunque sea tentativamente elucidar sus componentes y reflexionar críticamente sobre el concepto y sus implicancias institucionales y prácticas.

Elaborar los problemas implica tener conciencia de ellos. Implica también el intento de contrarrestar la tendencia a negar, reprimir o a repetir ciegamente y nos capacita para adquirir una perspectiva que permita un control y una acción responsable, sobre todo que incluya un modo de repetición relacionado con la renovación de la vida en el presente. También requiere de un contexto interactivo que mitigue el aislamiento, la depresión y la melancolía y que puede tener que extenderse más allá de la autoconciencia y de la relación uno a uno como la que se da entre analista y analizando o entre escritor y lector. Dado que la elaboración puede no superar por completo el pasaje al acto, eliminar la negación o dejar sin curar totalmente las heridas de un pasado traumático, se la debe diferenciar de la fantasía del control absoluto (aludido en el desafortunado término de *Vergangenheitsbewältigung*). Pero, como ya he adelantado, prevalece en el pensamiento actual una tendencia a restringir incluso las opciones teóricas al fantaseado control

Debate de los historiadores, también recuerda una importante línea de interpretación de la historiografía alemana oriental anterior al malestar que llevó a la caída del régimen en 1989. Ver, por ejemplo, Heinz Kühnrich, *Der KZ-Staat. Rolle und Entwicklung des faschistischen Konzentrationslager*, Berlín, Dietz, 1961.

absoluto y la interminable disrupción o rol retraumatizante de la repetición-compulsión, una tendencia que puede confundir el duelo con la melancolía (más generalmente, el pasaje al acto con la elaboración) o al menos llevar a dedicar una atención insuficiente a la elaboración.⁴⁵ (Según esta tendencia, se puede también restringir la performatividad al pasaje al acto.) El problema, como sostiene Freud, no es confundir sino generar una tensa articulación entre pasaje al acto y elaboración al enfrentarse al trauma.

Los dos protagonistas principales del *Historikerstreit*, con referencia a cuyos escritos los demás participantes enmarcaron los suyos, fueron Ernst Nolte y Jürgen Habermas. A pesar de que se pierden ciertos matices en el procedimiento, vale la pena resumir sus posiciones. Pasar al acto al pasado en una forma bastante descontrolada de normalizar los acontecimientos traumáticos y de disimular el rol específico de los victimarios —en realidad, de acusar a las verdaderas víctimas— que marcan algunos importantes aspectos de “*Vergangenheit die nicht vergehen will*” (“El pasado que no pasará”) de Ernst Nolte y las intervenciones anexas, mientras que Habermas (aún de manera limitada y a veces insuficientemente justificada) introduce los problemas para elaborar el pasado y advierte sobre los peligros de negarlo, reprimirlo o pasarlo al acto.

Uno de los temas subrayados a menudo por los participantes en el debate fue el de la comparabilidad o la singularidad de los crímenes nazis. Este tema podría fácilmente resultar distractivo pues cualquier acontecimiento es al mismo tiempo comparable y singular o único, y la indagación histórica concierne a la naturaleza y la función —incluyendo la función del propio contexto de enunciación del historiador— de las comparaciones que delinear una configuración específica de las similitudes y las diferencias. A veces Nolte remarca las similitudes hasta la virtual exclusión de las diferencias y, mediante un uso sofista de preguntas retóricas, lleva las comparaciones por la dudosamente metafísica (tal vez mágica) dirección de mostrar los crímenes nazis como

⁴⁵ Esta tendencia puede llegar a aparecer a veces en *Origin of German Tragic Drama* de Benjamin, Londres, Verso, 1985, (Edición en español: *El origen del drama trágico alemán*, Barcelona, Taurus, 1990) que parecería ocuparse en principio del tema de la melancolía y el duelo detenido o abortado. En cualquier caso, la cuestión de la relación entre pasaje al acto y elaboración brinda una base para releer a varios teóricos, incluyendo importantes figuras como Paul de Man, Jacques Lacan y Slavoj Žižek.

consecuencia o imitación de los más básicamente originales crímenes estalinistas. Presuntamente el Gulag fue la *fons et origo* de Auschwitz. Más aún, en un movimiento que hace aparecer a la *Shoah* como algo antiguo y asimilable a otros fenómenos genocidas con una única calificación aparentemente olvidable, Nolte afirmaba que “una falencia notable de la literatura sobre el nacionalsocialismo” fue la incapacidad de admitir que todos los hechos nazis “ya habían sido descriptos en la voluminosa literatura de los años 1920 [...] con la única excepción del proceso técnico de las cámaras de gas” (*Forever in the Shadow of Hitler?*, pp. 21-22). Llegaba a sugerir que las políticas de Hitler debían considerarse como preventivas ante una arquetípica amenaza bolchevique. De esa manera resucitaba el planteo trillado y exculpatorio de que al menos los nazis se opusieron a los comunistas y defendieron los intereses de Occidente:

La siguiente cuestión debe parecer tolerable e incluso inevitable: los nacionalsocialistas o Hitler, ¿cometieron un ataque “asiático” porque se consideraban a sí mismos y a los de su idea como víctimas potenciales de un ataque “asiático”? ¿No fue el Archipiélago de Gulag anterior (o más original, *ursprünglicher*) a Auschwitz? ¿Fue el asesinato bolchevique de una clase entera la condición lógica y prefáctica del “asesinato racial” del nacionalsocialismo? ¿No pueden las acciones más secretas de Hitler explicarse por el hecho de que *no* había olvidado la trampera? ¿No se originan las raíces de Auschwitz en un pasado que no pasará? (*Forever in the Shadow of Hitler?*, p. 22, traducción modificada.)

“*Ursprung*”, tal como Heidegger retrabaja etimológicamente el concepto en *El origen de la obra de arte*, significa origen como salto iniciatorio, primigenio, y para Nolte los crímenes estalinistas fueron el origen de los cometidos por los nazis en este sentido fuerte y fácilmente mistificado.⁴⁶ Nolte se toma incluso el trabajo de formular preguntas presuntamente osadas y experimentales que para ser contestadas por

⁴⁶ Nolte estudió con Heidegger y se consideraba su discípulo. Una investigación más amplia del pensamiento de Nolte requeriría un análisis cuidadoso de su relación con Heidegger, que incluya sus dimensiones transferenciales. La intervención de Nolte en el Debate de los historiadores puede leerse como una defensa de las prevaricaciones de Heidegger en relación a su pasado y su silencio y ocasionales confusiones respecto del Holocausto. Para estos últimos temas, ver mi *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, cap. 5.

las normas del liberalismo y del pluralismo requerirían de un estudio con la mente abierta. Pero el esfuerzo resulta engañoso pues las aparentes preguntas se transforman retóricamente en pseudo-interrogativas cuyo efecto dogmático e hipnótico es sugerir la validez de una postulación implausible si no históricamente absurda.

Para Nolte, el Gulag puede haber “causado” Auschwitz, aunque no queda claro de qué manera. De algún modo, los nazis eran copiones que lo hicieron porque los rusos lo hicieron antes y tenían miedo de que los soviéticos se lo hicieran a ellos. Considerando su estilo discursivo, tampoco queda claro si Nolte toma como propio el toque racial referido a las “acciones asiáticas”. Como observó Eberhard Jäckel en un artículo de *Die Zeit*, aparecido el 12 de septiembre, los argumentos de Nolte, “no sólo no son convincentes, pueden ser refutados con bastante seguridad”. Para Jäckel:

Hitler dijo a menudo por qué quería expulsar y matar a los judíos. Su explicación es una construcción complicada y estructuralmente lógica que puede reproducirse con cierto detalle. No se habla de jaulas de ratas, de los asesinatos cometidos por los bolcheviques o de un miedo especial a estos últimos. Por el contrario, Hitler estuvo siempre convencido de que la Rusia soviética, precisamente por estar gobernada por judíos, era un coloso indefenso sobre pies de barro. Los arios no temían a subhumanos eslavos o judíos. Hitler escribió en 1926 en *Mein Kampf* que los judíos “no son un elemento o una organización sino el fermento de una descomposición.. El gigantesco imperio oriental está maduro para la caída”. Hitler seguía creyendo en esto en 1941 cuando mandó a sus soldados a invadir Rusia sin equipo para el invierno. (*Forever in the Shadow of Hitler?*, p. 78)

En parte para equilibrar el exagerado énfasis de Nolte en las similitudes entre bolcheviques y nazis, Jäckel ofrecía a partir de citas un trazado de la singularidad de los crímenes nazis. “Sin embargo, sostengo (y no es la primera vez) que el asesinato de judíos fue único pues nunca antes una nación con la autoridad de su líder decidió y anunció que habría de exterminar tan completamente como le fuera posible a un grupo particular de seres humanos, incluyendo ancianos, mujeres, niños y bebés y efectivamente puso en práctica esta decisión, poniendo a su disposición todos los medios del poder gubernamental” (*Forever in the Shadow of Hitler?*, p. 76). (Sería preferible hablar aquí del carácter distintivo de la *Shoah*. Como he señalado antes, si no

se lo redefine para referirse a la trasgresión de un límite último, el concepto de unicidad se transforma fácilmente en un emblema dentro de una horrible competencia por el primer lugar en cuanto a victimización.) Jäckel señalaba que el propio Hitler interpretó la jaula de ratas como una alusión a la prisión de Lubjanka y a *1984* de Orwell, libro al que se refería Nolte como descripción de esa técnica de tortura y que no apareció hasta 1949 (p. 77). En un artículo más apaciguado publicado en *Die Zeit* el 31 de octubre, Nolte afirmaba creer que Hitler no se refería a la prisión en sí sino a un proceso de Lubjanka que se había conocido en todo el mundo a través de la novela de Orwell y que había sido informado por la prensa durante los primeros años de la primera posguerra como una realidad de las prisiones de la Checa (p.150). Fueran o no verdaderos esos informes, Hitler, según Nolte, “estaba convencido aparentemente de su validez”, a pesar de que, una vez más, Nolte no brinda prueba alguna de su afirmación sobre las creencias de Hitler. También especifica que “el Archipiélago Gulag es previo (o más original) a Auschwitz precisamente porque estaba en la mente del originador de Auschwitz: Auschwitz no estaba en la mente de los originadores del Gulag” (p. 151). No le informa al lector cuáles son las pruebas que le permiten leer la mente de Hitler o presumir que compartía sus propias obsesiones.

La jaula de las ratas es un pequeño detalle que revela mucho acerca de la naturaleza y los efectos de los procedimientos discursivos y argumentativos de Nolte. Indica cuál es el rol del desplazamiento en su explicación: desplazamiento en el sentido técnico de un movimiento ascendente así como en dirección a un objeto pequeño y aparentemente insignificante (la jaula de ratas), que es investido o catectizado afectivamente como sustituto de un problema más amplio y verdaderamente significativo (los orígenes de la *Shoah*). En ciertos relatos, la jaula de las ratas (por ejemplo, en Poe y Freud) se relaciona con colocar una jaula de ratas hambrientas sobre los genitales desnudos de la víctima, pero Nolte se refiere a la escena de *1984* de Orwell donde la jaula es colocada cerca de la cara del prisionero protagonista.

A pesar de que la postulación de una especie de prioridad causal del bolchevismo suena innecesaria, es concebible que funcione como un elemento válido en las especulaciones de Nolte acerca de los confusos estereotipos de Hitler y sus angustias respecto a las ratas y los judíos. La rata ha sido por mucho tiempo un símbolo de peste subte-

rránea y a veces de angustia homofóbica y Hitler (así como los propagandistas nazis en general) consideraban a los judíos como alimañas. Más aún, se puede justificar el argumento de Jäckel señalando que Hitler podría haber sentido un miedo paranoico a los judíos y a la “contaminación judía” incluyendo la posibilidad de que él mismo tuviera algo de “sangre” judía. Pero el punto básico es que Nolte no califica adecuadamente sus opiniones como especulaciones sino que las presenta como presuntos hechos o al menos como conclusiones sólidamente justificadas y las inserta en sospechosas líneas de razonamiento retóricamente armadas como pseudo-interrogantes o argumentos tendenciosos que pueden fácilmente servir a propósitos exculpatorios. Así, se ocupó más de reforzar las angustias paranoicas y las inferencias cuestionables que de ofrecer una base sólida a sus análisis críticos. En un ensayo anterior, llegó incluso al extremo de sugerir que podría justificarse que Hitler encerrara a los judíos como prisioneros de guerra dada la declaración oficial de Chaim Weizmann en los primeros días de septiembre de 1939, según la cual los judíos de todo el mundo lucharían del lado de Inglaterra.⁴⁷ Aquí la estrategia retórica de Nolte se basa en una flagrante inclinación proyectiva a culpar a la víctima.

Por cierto, no se pretende negar la hegemonía de las atrocidades en el siglo XX. Pero Nolte parece insistir en esa presencia no tanto para subrayar su importancia como para mitigar sino para eludir específicamente las atrocidades nazis. Más aún, a la luz de su insistencia en el papel del comunismo como causa básica del mal moderno, el propio argumento de Nolte adquiere una estructura circular y paranoide que lo hace impermeable a la refutación. Su posición lleva también la marca de una transferencia incontrolada en su repetición acrítica de características de su objeto de estudio. Un enfoque como este cierra la posibilidad del duelo precisamente porque niega su necesidad. En su lugar, abre el camino a un interminable pasaje al acto de aspectos no resueltos del pasado en el intento de crear una identidad nacional positiva en el presente, un intento destinado al fracaso en la medida en que lo que no ha sido elaborado regresa para crear nuevas fuentes de desorientación y acciones equivocadas en el presente y el futuro.

⁴⁷ “Between Myth and Revisionism? The Third Reich in the Perspective of the 1980s”, en H. W. Koch, ed., *Aspects of the Third Reich*, Londres, Macmillan, 1985, p. 27.

Se suelen oponer las opiniones de Nolte a las que defiende Jürgen Habermas. En su respuesta inicial a Nolte, “Una especie de conjunto de daños”, publicado el 11 de julio, Habermas considera las tendencias revisionistas no sólo en la historiografía tradicional sino también en los planes para el Museo Histórico Alemán de Berlín y de la Casa de la Historia de la República Federal de Alemania de Bonn. Podría haber asociado a Nolte con otros historiadores como Hillgruber y Stürmer que ofrecen también una visión insuficientemente justificada y compartida en lo general de un movimiento hacia un revisionismo exculpatorio. Más aún la imagen que tiene Habermas de sí mismo y su concepción de la tradición de racionalidad crítica que pretende defender lo han llevado a aceptar dentro de su enfoque únicamente algunas variantes bastante reducidas de ideas que confunden la racionalidad sin negarla (como la noción freudiana de inconsciente). Y su posición ante aquellos a quienes considera sus adversarios “posmodernos”, como Foucault y especialmente Derrida, suele ser incompleta y equivocada. Pero su intervención en el *Historikerstreit* le permite traer a la atención pública importantes problemas y elaborar de manera más reveladora algunos de sus argumentos básicos. (Por ejemplo, incluso regresa al psicoanálisis para intentar vincularlo con la teoría social: un proyecto de la Escuela de Frankfurt que había tendido a dejar atrás luego de *Conocimiento e interés*.⁴⁸) Creo que los intentos por insertar los argumentos de Habermas dentro de una idea general y sincrónica de su filosofía, por oponerlos a nivel general a las perspectivas del posmodernismo o del postestructuralismo y rechazarlos como apologías del liberalismo, el humanismo o el iluminismo tiende a ser demasiado abstracto y a no fijarse en los problemas del contexto.⁴⁹

⁴⁸ Trad. Jeremy J. Shapiro, Boston, Beacon Press, 1971. (Edición en español: *Conocimiento e interés*, Madrid, Taurus, 187)

⁴⁹ Para estos intentos, que incluyen argumentos dignos de ser tomados seriamente, ver Vincent P. Pecora, “Habermas, Enlightenment, and Antisemitism” y Sande Cohen, “Between Image and Phrase: Progressive History and the ‘Final Solution’ as Dispossession”, ambos en Saul Friedlander, ed., *Probing the Limits of Representation: Nazism and the ‘Final Solution’*, Cambridge, Harvard University Press, 1992. Ver también la esclarecedora introducción de Friedlander a este libro, así como su *Memory, History and the Extermination of the Jews of Europe*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, donde explora el uso de conceptos psicoanalíticos como transferencia y elaboración. Friedlander es una notable excepción a mi generalización anterior respecto del predominio de no judíos en el Debate de los historiadores. Ver especialmente su intercambio de cartas con Martin Broszat, “A Controversy about the Historicization of National Socialism”, *New German Critique* 44 (1988), 85-126.

También tienden a ignorar que Habermas estaba intentando delinear formas de enfocar el pasado que permitieran el duelo y la elaboración para poder crear las bases de una deseable identidad democrática del presente.

El incidente Bitburg forma parte de un contexto más amplio, en el que debe considerarse el *Historikerstreit*. En 1985, Ronald Reagan intentó justificar su decisión de no visitar un campo de concentración durante su gira por Alemania para conmemorar el cuadragésimo aniversario del fin de la Segunda Guerra, una decisión que cambió sólo por la presión pública. Y persistió en su determinación de visitar el cementerio de Bitburg pese a la revelación de que había allí tumbas de SS. Retornó a tendencias de la inmediata posguerra demonizando acontecimientos y atribuyendo principalmente a un hombre, Hitler, “el terrible mal [...] un mal que victimizó a todo el mundo”. También afirmó: “Creo que no hay nada malo en visitar ese cementerio donde esos jóvenes fueron también víctimas del nazismo a pesar de que peleaban con el uniforme alemán, puestos a cumplir los odiosos designios de los nazis. Fueron víctimas, como lo fueron las víctimas de los campos de concentración”⁵⁰. Aparentemente, para Reagan todo el mundo fue víctima de la guerra y por lo tanto debía ser objeto de duelo, aunque sea por el gesto de visitar un cementerio. La indiscriminada generalización del papel de víctimas, la homogeneización del duelo y la conveniente separación del ejército e incluso de las SS del nazismo estuvieron entre las iniciativas más egregias en el intento por brindar a Alemania una identidad positiva como aliada de Estados Unidos.

El gesto de Reagan fue más allá del intento más general y relativamente predominante de separar a los alemanes de Hitler y los nazis. Esta tendencia estaba vigente en la propaganda norteamericana durante la guerra, contrariamente a la descripción marcadamente racista del enemigo japonés como “Japs” homogéneos, de piel invariablemente amarilla. También jugó un papel en *Shoah*, el muy importante film de Claude Lanzmann que, pese a sus muchas cualidades, se ocupa poco del problema de la participación de la población alemana –no simplemente unos pocos oficiales nazis– en los aconte-

⁵⁰ *New York Times*, 19 de abril 1985.

cimientos a que alude.⁵¹ Funciona de manera más cuestionable (en la medida en que no es contrarrestado por otras fuerzas) en *La lista de Schindler* (1993), el film de Steven Spielberg, que muestra nazis estereotipados.⁵² La película de Spielberg participa intensamente de la armonizante *Heimatsgeschichte* al estilo norteamericano y su final incluye la resolución de los equívocos retratados antes en la personalidad de Schindler (incluyendo su relación paternalista y no igualitaria con el contador judío interpretado por Ben Kingsley) en la medida en que su figura se va convirtiendo en santo y mártir. (Al final de la película el personaje de Kingsley es convertido en una figura entre Gandhi y Moisés, que lleva a los judíos sobrevivientes a cierta tierra de promisión no especificada.) Por más aceptable que pueda resultar elaborar el pasado, este film no lo es, a pesar de que su mera existencia y del hecho de haya llegado a mucha gente dé ocasión al tipo de reflexiones que sus propias intenciones hacen muy poco por promover. La perseverante presencia del reaganismo en la cultura contemporánea puede verse también en el hecho de que *La lista de Schindler* y *Europa Europa* (1991) de Agnieszka Holland tienen como figura central a un hombre confiable que tiende a ser objeto de identificación positiva por parte de la audiencia, y cuyas cuestionables equivocaciones tienden a quedar ocultas o incluso superadas por el final del film. En verdad se olvida fácilmente el hecho de que Schindler sea un nazi, como que el protagonista de *Europa Europa* pretenda serlo.⁵³

⁵¹ Tampoco queda claro hasta qué punto el uso por parte de Lanzmann de entrevistas, en especial a las víctimas, va más allá de un revivir o pasaje al acto del pasado no intencional para convertirse en un sitio de duelo y elaboración. No es necesario aclarar que el film de Lanzmann sigue siendo de fundamental importancia a pesar de sus problemas. (Para un detalle de estos puntos, ver el capítulo cuarto.)

⁵² El resto de la población alemana es representada por una niña que grita el comparativamente suave “Adiós, judíos”, y la población polaca por otra niña que hace el ademán de cortarles la garganta. Una tercera niña, presente sólo para representar su traje rojo en vivos colores, cumple una extravagante función a lo Antonioni y aparece evanescente a intervalos y alude sentimentalmente al asesinato de niños judíos. El color vuelve a aparecer en la película cuando un final conmovedor al estilo Hollywood muestra a los “judíos de Schindler” sobrevivientes que participan en un ritual de duelo de algún modo utópico, mientras depositan piedras sobre la tumba a la que llegan luego de descender por lo que parece ser un camino de ladrillos amarillos.

⁵³ Por supuesto ha de señalarse que *Europa Europa* es un film más complejo que *La lista de Schindler*, y que se abre a interpretaciones más diversas y divergentes. Por ejemplo, el título alemán de *Europa Europa* es *Hitlerjunge Salomon*, que establece una relación

No me detendré en que el artículo escrito por Habermas acerca de Bitburg prefiguró algunos de los puntos que señalaría en la salvedad que abrió el *Historikerstreit*.⁵⁴ Simplemente señalaré que en su segunda intervención en el Debate de los historiadores, Habermas planteó una sorprendente formulación de la relación entre responsabilidad colectiva y el rol público de la memoria:

De entre todas las obligaciones que tenemos en Alemania la primera es—aunque ya nadie la asuma—la de mantener vivo el recuerdo de los sufrimientos de aquellos asesinados por manos alemanas y mantenerlo vivo de modo evidente y no sólo en nuestras mentes. Esos muertos tienden derecho a reclamar el poder recordatorio de la solidaridad, que aquellos nacidos después sólo pueden ejercer a través de recuerdos constantemente renovados, a menudo desesperados, pero vivos y en circulación en la medida que sea. Si dejamos a un costado esta herencia benjaminiana, nuestros conciudadanos judíos, los hijos, las hijas, los nietos de las víctimas asesinadas ya no podrán seguir respirando en nuestro país. Esto tiene también implicancias políticas. (“On the Public Use of History”, en *Forever in the Shadow of Hitler*, p. 165; traducción modificada)

Puede sugerirse que la clase de memoria pública a la que alude Habermas, que no es puramente individual ni está contenida en una “esfera privada”, es un prerrequisito de todo proceso de duelo y elaboración de traumas colectivos. También convoca Habermas a una apropiación crítica antes que ciega de tradiciones; esta apropiación crítica sólo validaría las tradiciones que “representan la mirada precavida que aprendió de la catástrofe moral” (p. 166, traducción modificada). En lugar de un nacionalismo particularista o incluso de una política de alianzas nacionales limitadas o unificaciones regionales, Habermas llama a una “identidad postconvencional” que se base en normas univer-

paródica con el film de propaganda nazi *Hitlerjunge Quex* (1933). Pero hay algo cuestionable en presentar la promesa de un judío bajo los nazis en términos de lo que es, en un importante sentido, una *remake* de *Las aventuras de Félix Krull*. El deseo de Daniel Jonah Goldhagen de contrarrestar la tendencia de disociar a los alemanes de Hitler lo lleva al extremo opuesto de considerar a todos los alemanes bajo Hitler y a las generaciones anteriores a él como antisemitas “eliminacionistas”; ver su *Hitler’s Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1996.

⁵⁴ Ver “Die Entsorgung der Vergangenheit: Ein kulturpolitisches Pamphlet”, *Die Zeit*, 24 de mayo de 1983; traducido por Thomas Levin como “Defusing the Past: A Politico-Cultural Tract”, en Hartman, ed. *Bitburg in Moral and Political Perspective*, pp. 43-51.

sales y en un patriotismo constitucional. Estos ideales pueden parecer en sí mismos poco efectivos y demasiado deudores de las aspiraciones abstractas del Iluminismo y del idealismo alemán. Pero se podría afirmar que el proyecto más amplio es unir esos ideales a la apropiación selectiva de tradiciones, incluyendo las del Iluminismo que a su manera tienen su sedimentación histórica y sus compromisos concretos. En realidad, la tendencia actual hacia la globalización de la economía y la cultura muestra claramente el tema de la relación entre lo particular y la universalización.

En una intervención posterior al debate, realizada en Dinamarca⁵⁵, Habermas destacaba las implicancias postconvención de la idea de Kierkegaard de la elección existencial como algo similar a una conversación que transforma consciente y responsablemente la historia de nuestra vida. Esta elección coloca al individuo en la posición ética de un editor que decide qué debe considerarse esencial y digno de quedar en su pasado. La contraparte en la vida de un pueblo sería una decisión que permaneciera atenta a la ambivalencia de toda tradición y que determinara pública y críticamente cuáles son las tradiciones o aspectos de ellas que merecen o no ser continuadas. La referencia a Kierkegaard puede leerse como una indicación de que, respecto de la tensa conjunción de principios constitucionales y vínculos más específicos, a menudo irracionales, existe la necesidad de repensar y retrabajar continuamente en lugar de una síntesis especulativa o *Aufhebung*.

Habermas rechaza enfáticamente la especie de identidad acrítica, establecida, que busca una afirmación positiva del pasado y una normalización tranquilizadora de la identidad nacional incluso al precio de la negación y la distorsión. El poder de las siguientes preguntas queda reforzado cuando se las contraponen a las de Ernst Nolte que cité anteriormente:

¿Puede continuarse la tradición cultural alemana sin correr el riesgo histórico de la forma de vida que hizo posible Auschwitz? ¿Puede uno arriesgarse por el contexto del origen de esos crímenes, con el cual nuestra propia existencia está históricamente tramada, de cualquier otra manera que no sea a través de la rememoración común de lo que

⁵⁵ “Historical Consciousness and Post-Traditional Identity: The Federal Republic’s Orientation to the West”, en *The New Conservatism: Cultural Criticism and the Historian’s Debate*, ed. y trad. Shierry Weber Nichols, Cambridge, MIT Press, 1989, pp. 249-67. También pueden hallarse en este volumen las demás intervenciones de Habermas.

no se puede purgar si no es por medio de una actitud reflexiva y desconfiada de las tradiciones a las que debemos nuestra identidad? ¿No puede decirse que cuanto menos comunal sea el contexto de vida y cuanto más se haya mantenido ajena a la usurpación y destrucción de la vida ajena, mayor será el peso del arrepentimiento que se impone al duelo y la reflexión autocrítica de las generaciones posteriores? ¿Y acaso esta sentencia no prohíbe disminuir el peso de la carga que arrastramos por hacer comparaciones niveladoras? Esta es la cuestión de la singularidad de los crímenes nazis". ("On the Public Use of History", en *Forever in the Shadow of Hitler?*, p. 167)

Habermas no ve una simple dicotomía entre memoria e historia. En verdad, en la medida en que no se considere a la historia en términos estrechamente positivistas que la vuelven irrelevante para los procesos de duelo y elaboración, mantiene una compleja relación con la memoria que no puede resolverse en una oposición binaria o en una dicotomía clara. Los argumentos de Habermas indican que la conciencia histórica realiza un trabajo crítico con la memoria para deshacer la represión, contrarrestar engaños ideológicos y determinar qué aspectos del pasado merecen quedar como herencia viviente. El funcionamiento de la memoria, incluyendo sus *lapsus* o represiones significativos, ayuda a delinear problemas importantes para la investigación y la crítica histórica. Quisiera señalar aquí que sería equivocado identificar las ideas específicas y limitadas de Habermas sobre la responsabilidad y la solidaridad de la memoria con una concepción perniciosamente indiscriminada de la culpa alemana, que se presente en todos y cada uno de los alemanes como un destino irracional o un pecado original secular aún cuando aquellos nacidos después puedan a veces sentirse culpables sin motivo respecto del pasado, o soportar dentro de sí no resueltos residuos fantasmales del pasado incorporados a través de procesos a menudo inconscientes y transferenciales de identificación con los seres queridos y sus experiencias ocultas.

Hay aspectos cuestionables en los planteos de Habermas. Como Nolte, no distingue entre lo que he llamado trauma estructural e histórico ni plantea el problema de la relación entre ambos. En Nolte, una tendencia a la generalización y la normalización implicaba confundir a los dos, además de una oclusión de la especificidad de las atrocidades nazis. En Habermas, el foco sobre el trauma histórico y el carácter distintivo del Holocausto pareciera evitar la indagación del trauma estructural. Esta ausencia o al menos la subvaloración del trauma estruc-

tural coincide con su tendencia general a no detenerse en el problema de lo inconsciente, o considerarlo sólo en los términos restringidos de la psicología del yo y de la “ex comunicación” del discurso público a la esfera privada. Pero sin una comprensión menos restrictiva y más problematizada de lo inconsciente no se puede hacer justicia a temas como la negación, la represión, el regreso de lo reprimido y la temporalidad de los que se ocupa Habermas. Y no se subrayará suficientemente la dificultad y las limitaciones del intento de elaborar los problemas ni la tentación a ignorar el trauma estructural y el histórico al tratar de enfrentarse a acontecimientos extremos y límites.

Pero sería un error interpretar todos los planteos de Habermas en el Debate de los historiadores en términos de una idea preestablecida de su política y su filosofía. Como he señalado antes, esa respuesta a Habermas es en sí bastante niveladora y lleva a que perdamos o subestimemos aspectos significativos y contextualmente importantes de sus intervenciones, no menos que su papel en estimular el Debate de los historiadores. En realidad, sin su intervención, no hubiera existido. Y no existe razón por la cual este debate no puede generar otras discusiones que influyan más directamente sobre las políticas de otras naciones, incluyendo la cuestionable actitud del gobierno de Estados Unidos y de amplios sectores de su población hacia las víctimas del Holocausto durante la Segunda Guerra, que merece un lugar prominente en cualquier museo del Holocausto y que ha recibido uno en el de Washington.⁵⁶ Más aún, no se necesita plantear una preocupación por las víctimas de la *Shoah* en cierto juego espeluznante, de suma cero, que

⁵⁶ Sobre estos temas, ver David B. Wyman, *Paper Walls: America and the Refugee Crisis, 1938-41* (1968), Nueva York, Pantheon, 1985; y Arthur D. Morse, *While Six Million Died: A Chronicle of American Apathy* (1968), Woodstock, N. Y., Overlook Press, 1983. Como señala Leni Yahl, las encuestas de opinión en los Estados Unidos luego de 1937 “seguían mostrando que más del ochenta por ciento de la población se oponía a cualquier cambio de (una muy restrictiva) política inmigratoria.” *The Holocaust: The Fate of European Jewry*, Nueva York, Oxford University Press, 1990, p. 93. Para los bombardeos aliados, el objetivo eran militares y estratégicos y las líneas férreas a Auschwitz no se consideraban incluidas en éstos. Ver, sin embargo, Henry L. Feingold, *Bearing Witness: How America and its Jews responded to the Holocaust*, Syracuse, Syracuse University Press, 1995. A partir de las conclusiones de Wyman y Morse, Feingold sostiene que una evaluación realista de las opciones de que disponían el gobierno norteamericano y los judíos de ese país indican que no podían hacer más por los judíos de Europa. También afirma que el predominante antisemitismo y los procesos de secularización que debilitaban la solidaridad entre los judíos ayuda a explicar por qué los judíos norteamericanos

implica una ausencia de preocupación por otras víctimas, como aquellas afectadas por la esclavitud o por las políticas hacia los nativos norteamericanos. Del mismo modo, dentro del contexto alemán, la atención prestada al tiempo posterior al Holocausto no funciona necesariamente como una pantalla para distraernos de problemas más recientes que afectan a las minorías oprimidas, como la situación de los *Gastarbeiter*, los así llamados trabajadores temporarios, a pesar de que la posibilidad de esa función pueda ser una preocupación permanente.

“Pienso que el debate iniciado por Habermas es desafortunado”, afirmó Thomas Nipperdey. Desde la posición de historiador profesional y tal vez desde la de pensador conservador, Nipperdey advertía que “las áreas en discusión son altamente sensibles, el involucramiento moral y político de los participantes es fuerte y se perderán en el fragor las difíciles distinciones y diferenciaciones” (*Forever in the Shadow of Hitler?*, p. 146). Retrospectivamente, otros historiadores profesionales (por ejemplo, Ian Kershaw y Richard Evans) señalaron que el Debate de los historiadores no reveló nuevos hechos del período nazi ni ofreció de éste ninguna interpretación genuinamente revisada; por lo tanto tendieron a minimizar su importancia y a plantear que fueron más los ruidos que las nueces. El propio Nipperdey llamaba impacientemente a un retorno a la historia “real” y a la objetividad. “Debemos historiar el nacionalsocialismo [...] Más allá de la exculpación y las críticas, más allá de los partidismos progresistas o conservadores, existe una historia objetiva que, pese a las limitaciones de nuestros esfuerzos académicos y transnacionales, estamos cerrando. Todo el mundo lo sabe: simplemente existe, más allá de nuestros altercados sobre los valores, una escritura histórica que es más o menos valiosa, fuera de moda o meramente válida provisionalmente” (p. 145). Me parece que a muchos historiadores les gustaría creer lo que sostiene Nipperdey, a pesar de que vacilarían en afirmarlo con tanta convicción. Más aún, tenderían a estar de acuerdo con los criterios exclusivamente “profesionales” de relevancia enunciados por Kershaw y Evans, quienes no logran hacer justicia a la significación del debate, particular-

hicieron relativamente poco para ayudar a las víctimas europeas del Holocausto. Se acuerde o no con el planteo de Feingold, se puede señalar que la mínima ayuda dada a los judíos europeos durante el Holocausto se puede relacionar con ciertas tendencias de la posguerra a la sobrecompensación en los Estados Unidos, que incluye a veces un culto del Holocausto como formador de la identidad en sectores de la judeidad norteamericana.

mente en lo que tiene que ver con la relación entre historiografía profesional y públicos amplios.

Incluso Habermas, a quien censura Nipperdey, parece por momentos defender la capacidad de debatir temas públicos en la prensa en términos que tienden a confirmar y revelar la importancia de los presupuestos de Nipperdey pues diferencia, si es que no opone, entre “arena” pública que implica un “uso público de la historia” al que caracteriza como un “campo” en el “que no podemos ser imparciales”, y “la discusión entre académicos que deben asumir en su trabajo la perspectiva de un observador externo”. (“On the Public Use of History” en *Forever in the Shadow of Hitler?*, pp. 167-68.) Pero el Debate de los historiadores formuló dos preguntas más amplias: si es que puede separarse claramente en la vida moderna entre arenas o esferas (por ejemplo, la esfera profesional y la pública) y si se puede definir a la historia en términos puramente profesionales, objetivos y distantes bajo la égida de un paradigma de investigación estrictamente diferenciado o incluso autonomizado. El propio Debate de los historiadores apuntó hacia la naturaleza problemática de los límites, el estatus posiblemente válido de los roles híbridos (como el de historiador-intelectual público) y la necesidad de discutir la fuerza o debilidad relativa de las problemáticas y cruciales diferencias que no pueden esconderse detrás de dicotomías tranquilizadoras u oposiciones binarias. Aquí señalaría que la crítica de lo binario, que ha sido tan importante en la deconstrucción, no debe llevar a la caída de cualquier distinción (como temía Habermas en *El Discurso filosófico de la modernidad*⁵⁷). Puede —y debería— llevar a la necesidad de elaborar distinciones problemáticas y sus articulaciones concretas y deseables, una tarea que se vuelve más y no menos importante a causa de la crítica de las oposiciones puramente binarias. Las propias argumentaciones de Habermas en el Debate de los historiadores suponían que únicamente una autodefinición estrechamente positiva podría separar a la historiografía profesional de problemas como el rol público de la memoria y el duelo.

El Debate de los historiadores puede servir también para dejar en claro la necesidad de un enfoque basado en el psicoanálisis que no presuponga que la objetividad es meramente una instancia profesional

⁵⁷ Cambridge, MIT Press, 1987 (edición en español: *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1993).

dada o garantizada, y que las desviaciones interesadas pueden ser siempre corregidas permitiendo el retorno a la objetividad y la distancia. Esta limitada noción del desvío presupone el estatus normal de la objetividad, en relación a la cual se producen desvíos corregibles. Contrariamente a esta simplificación, la objetividad podría considerarse un objetivo difícil y nunca enteramente alcanzable que ni siquiera es deseable en su imaginario estado absoluto, y que bajo su forma justificable y deseable (vinculada a la exactitud, a la meticulosa investigación empírica y al análisis riguroso) debe formularse elaborando relaciones transferenciales, resistencias, negaciones y represiones. A este respecto también resulta importante la necesidad de una conciencia explícita y una posible transformación de la posición subjetiva en la medida en que se enfrentan problemas de la investigación histórica y de la auto-comprensión.

El Debate de los historiadores, que ofreció relativamente poco en términos de hechos nuevos e interpretaciones particulares de los acontecimientos, podría contribuir y mucho a la autocomprensión histórica al revelar la importancia del problema de la propia relación con el pasado y sus implicancias para el presente y el futuro. Desde esta perspectiva podría también estimular indirectamente interrogantes útiles para la investigación y la interpretación: la posición del historiador, el peso de los contextos actuales en la actividad de investigación, la naturaleza del lenguaje usado por el historiador en sus relatos, los límites y posibilidades del discurso histórico y su relación con procesos como la transferencia, el pasaje al acto y la elaboración, incluyendo el rol del duelo. El problema que planteó el Debate fue también cómo negociar la relación entre la exigencia específica de representar el período nazi y la *Shoah*, por un lado y, las cuestiones más generales planteadas por la implicación propia en un pasado controvertido y traumatizador. Una pregunta fundamental a este respecto es si la historiografía puede combinar sus modos de investigación empírica con un compromiso más dialógico con el pasado que impulse el intento de elaborar los problemas que siguen vigentes en el presente.

Agregaré unos pocos comentarios más bajo la forma de generalizaciones que deben ser matizadas y evaluadas en todo tratamiento más extensivo de los problemas de los que me ocupo. En el contexto más inmediato de la posguerra se constató el peligro de que los acontecimientos del período nazi se consideraran inspirados por el demonio,

y que se hallara su causa fundamental en la personalidad de Hitler y en las manipulaciones de su régimen. Los juicios de Nuremberg intensificaron también la tentación a enfatizar la criminalidad de una elite demoníaca y usarla como una contraimagen estereotipada de las virtudes de “nuestro lado”. Estas respuestas simplificadoras eran hasta cierto punto comprensibles como reacciones inmediatas a acontecimientos extremadamente traumáticos, pero sus deficiencias quedaron rápidamente en evidencia. El “milagro económico” alemán estimuló la evitación, negación o represión del pasado nazi y ofreció una salida maníaca para aquellos marcados por una “incapacidad para el duelo”. En realidad, era casi inevitable detener el duelo, dado que resulta a menudo poco claro, al menos para ciertos sectores de la población, si la causa del malestar eran las “glorias” perdidas de Hitler y su régimen o los judíos y otras víctimas de los nazis. El duelo es una práctica social, incluso ritual, que exige la especificación o identificación de las víctimas a las que se dedica. Sin esa especificación, la posibilidad es que el duelo se detenga y quedemos encerrados en la melancolía, la compulsión a la repetición y el pasaje al acto del pasado. Uno de los aspectos de los debates y educación públicos debería ser el intento de definir cuál es en verdad una pérdida genuina digna de duelo y aquello que no debe lamentarse sino que debe ser fuertemente criticado, dándole la respuesta emocional que se merece. En el caso de Hitler, el duelo no sería algo apropiado; la elaboración podría incluir una crítica que tratara de desalojar la inversión afectiva y la fantasía de aquellos que permanecieron atados a Hitler y sus “glorias” perdidas. En este sentido, el duelo debería entenderse y sentirse como una obligación y como un don que nadie merece recibir. Por otra parte, después de la guerra les ha resultado difícil a los alemanes expresar su propia interpretación de la pérdida y del trauma, por ejemplo respecto de los bombardeos aliados o del desplazamiento de las personas al comienzo de la invasión rusa sin que quede tendenciosamente ligada a un argumento que sirviera para compensar los libros sobre el Holocausto.

Los acontecimientos que culminaron en 1968 ofrecieron una oportunidad para enfrentarse al pasado, especialmente para los alemanes más jóvenes que no tuvieron un contacto directo con el período nazi pero que podrían no sentir que su posición sea afortunada a causa de los sentimientos desplazados de culpa y la falta de confianza en los silencios, evasivas y rechazos impacientes del pasado de la generación de sus padres. Pero 1968 y sus consecuencias fueron al menos ambi-

valentes en su apoyo al intento de elaborar el pasado. Por ejemplo, algunas tendencias utópicas exigían una ruptura total con el pasado y un salto más o menos a ciegas al futuro, lo que podría generar su propia variante del *Stunde null* o punto cero de la historia. La aparición de fuerzas conservadoras en los años setenta, que culminaron provisionalmente en la victoria política de la *Tendenzwende* (el giro a la derecha) en los ochenta, parecieron a menudo ofrecer una renovada evitación del pasado. La emisión en 1979 de la serie *Holocausto* es en sí casi un ejemplo de manual del desplazamiento en el clásico sentido freudiano, pues un acontecimiento mediático menor que fue calificado en todas partes como una típica producción hollywoodense comercial y burda pudo, sin embargo, estimular un retorno traumático del pasado que funcionó como una catarsis transitoria o, en la mejor de las circunstancias, como la oportunidad de una reflexión crítica. El retorno de lo reprimido durante el *Historikerstreit* de 1986 fue previsiblemente acalorado y confuso, y algunos de sus participantes (sobre todo Nolte) amenazaron con reaccionar contra la tendencia anterior (por ejemplo, la de *German Catastrophe*⁵⁸ o incluso la de *Doctor Faustus* de Thomas Mann⁵⁹) de representar al pasado nazi como singular, diabólico y centrado en Hitler. Esa reacción llevó al extremo opuesto pero complementario de normalizar un pasado traumático y confuso por medio de comparaciones y modos de contextualización potencialmente niveladores. Desgraciadamente, se perdió fácilmente el potencial del debate para promover un contacto más efectivo y válido con el pasado.

Al margen de los intentos estrechamente profesionales o neopositivistas de minimizar la significación del debate, desde 1989 el *Historikerstreit* ha quedado eclipsado por las incertidumbres y la promesa de la reunificación alemana en el contexto más amplio del movimiento por la integración europea. Habermas y otros prominentes intelectuales de la izquierda liberal* se opusieron a la reunificación y tenían relativamente poco que ofrecer a modo de respuestas constructivas luego de que ocurriera inesperadamente. Pero el debate acerca del así llamado fracaso de los intelectuales para responder al desafío de la reunificación (y especialmente en la polémica centrada en Christa Wolf) indica-

⁵⁸ 1946, Boston, Beacon Press, 1963. (Edición en español: *Doctor Faustus*, Madrid, Altaya, 1995).

⁵⁹ Trad. de H. T. Lowe Porter (1947), Nueva York, Vintage Books, 1971.

* El término "liberal" en el mundo anglosajón designa el modo opuesto a "radical" y por lo tanto connota una actitud moderada (N. del E.).

ba que el problema esbozado en el Debate de los historiadores no había sido superado.⁶⁰

El pasado de Alemania Oriental había aparecido para crear dificultades, no sólo a través del hasta entonces evitado tema de la complicidad con el régimen nazi y el rol del antisemitismo en la posguerra disfrazado bajo la bandera del antifascismo oficial, sino por medio de los peligros más claros y presentes a la estabilidad generados por la sorprendente extensión del espionaje y la intimidación bajo el ex gobierno comunista. Estas dificultades se suman por supuesto al desempleo, la decadencia de la infraestructura económica y las amenazas al medio ambiente en Alemania del Este. Andreas Huyssen ha planteado que el objetivo definitivo del *Historikerstreit* y del debate sobre el “fracaso de los intelectuales” es similar: “se pretende alejarse de un pasado que es considerado como una carga o un inconveniente para poder construir una agenda alternativa en el futuro. Aunque el intento de dejar atrás el pasado alemán en nombre de la ‘normalización’ no tuvo éxito durante el Debate de los historiadores, terminaría por imponerse en su forma más diluida en el debate cultural actual”.⁶¹

Se podrían ampliar los argumentos de Huyssen al punto de sugerir que el Debate de los historiadores preparó el camino al “fracaso de los intelectuales” en la medida que otorgó a la izquierda liberal una victoria pírrica y una falsa sensación de seguridad. Parecía haber pocas razones para angustiarse por el futuro o por tener que enfrentar lo inesperado. Más aún, los “mejores argumentos” de Habermas y de otros no desalojaron a los conservadores de las posiciones de poder institucional en la academia y en el gobierno, y el debate no cambió sus opiniones excepto tal vez por obligarlos a ser más obstinados. La aparente superioridad discursiva de la izquierda liberal incluso amenaza-

⁶⁰ Christa Wolf escribió *Was bleibt?* (¿Qué queda?), Frankfurt, Luchterhand, 1990, (Edición en español: *Lo que queda*, Barcelona, Abraxas, 1991) en 1979 pero lo publicó más de diez años después. Analiza su perturbadora sino traumática experiencia a finales de los años setenta por ser observada por la policía secreta de Alemania Oriental (*Stasi*). Las respuestas al libro fueron desde una valoración simpática a acusaciones de que Wolf, quien había sido celebrada por el régimen comunista, asumía engañosamente el papel de víctima. Las reacciones resultaron aún más complicadas cuando, en enero de 1993, Wolf reveló que por un período relativamente breve al comienzo de su carrera (entre 1959 y 1962) había colaborado con la *Stasi*.

⁶¹ Andreas Huyssen, “After the Wall. The Failure of German Intellectuals”, *New German Critique* 52 (1991), p. 126.

ba con ocultar el hecho –aunque irónicamente estuviera contrapuesto a las intenciones de Habermas y al significativo valor de sus intervenciones– de que el Debate de los historiadores permitió el ingreso a un campo público más amplio de sentimientos, pensamientos y actitudes reactivos sino reaccionarios que antes quedaban confinados a lo privado o a círculos reducidos. Nolte expresó en público el tipo de cosas que otros generalmente se guardaban para sí mismos o que compartían sólo en la intimidad. “Después del Muro”, esos sentimientos podrían circular más libremente y con menores inhibiciones, y tendrían su peso en la política.

De todos modos, hay que mantener que no sólo existen predicciones de éxito dudoso sino que el significado mismo de éxito es discutible cuando nos referimos a un intento de “superar” el pasado por medio de una normalización que implica flagrantemente perspectivas ideológicas. Cualquiera sea lo que reserve el futuro a la Alemania reunificada, los recientes sucesos no eliminan la importancia de los temas básicos planteados por el Debate de los historiadores. Estos temas deben retomarse de un modo diferente en el nuevo contexto de una nación-estado alemana reunificada, en la medida en que la forma en que enfrentamos el pasado afecta los intentos de construir el pasado y el futuro. Entre los temas más cruciales está la verdadera naturaleza de un modo legítimo de enfrentar el pasado con el interés no de “normalizar” lo que se nos aparece como confuso sino de enfrentar los traumas no resueltos y hacer duelo por lo que merezca que se lo haga.

Capítulo 3

RELEER *LA CAÍDA*, DE CAMUS, LUEGO DE AUSCHWITZ Y CON ARGELIA

Durante la última generación ha decaído precipitadamente el interés por Camus, al menos entre los teóricos críticos y la crítica literaria. Una primera razón para esta declinación es su ausencia del canon de escritores favorecidos por el estructuralismo y el postestructuralismo. Dudo que regresemos al tiempo cuando el debate entre Sartre y Camus, luego de la publicación de *El rebelde* (*L'Homme Revolté*, 1951), parecía ser obligatorio y un resumen de las opciones de los intelectuales de izquierda. Pero, como ya ha sucedido con Sartre, las actitudes hacia Camus pueden invertirse en un futuro cercano que reinstale hasta cierto punto el estatus que alcanzó en la segunda posguerra.

Una razón para el renovado interés en Camus es el reciente giro de los teóricos y críticos literarios hacia la historia y la política. Más circunstancialmente, Camus es uno de los pocos escritores importantes que se ocuparon del tema del Holocausto, que hasta hace muy poco jugó un papel alusivo e indirecto en la obra de los principales estructuralistas y postestructuralistas. Empero, debe señalarse que la presencia del Holocausto en *La Caída*, así como nuestra tendencia a seguir su guía, puede oscurecer o desplazar el interés hacia una serie más reciente de acontecimientos: la guerra de Argelia y sus perturbadoras consecuencias para las relaciones franco-argelinas. Puede ser una instancia de un fenómeno más general, es decir la tendencia a prestar atención a una anterior serie traumática de acontecimientos históricos que permanecían oscuros tras la aparición de una serie más reciente de hechos. El movimiento de la percepción y el conocimiento histórico puede repetir a su propia manera la desconcertante y oscura (*nachträglich*) temporalidad del propio trauma. En realidad, la atención prestada a acontecimientos anteriores puede servir de pantalla para ocultar la significación de los más recientes, y en cierto sentido más urgentes, así como las limitaciones y lo inadecuado de nuestra respuesta a ellos. Como veremos, Camus alude muy indirectamente a Argelia en *La Caída*. Para la época en que la escribía se ocupaba de problemas relativos a Arge-

lia, aunque restringidamente y de modo discutible en textos no ficcionales, casi periodísticos, que enmarcan *La Caída* y sugieren otra manera de leerla.⁶²

Aunque sea paradójico, un signo reciente del renovado interés en Camus proviene de que se apeló a él para elucidar y defender el silencio de Paul de Man acerca de sus escritos periodísticos durante la Segunda Guerra, un silencio que ha servido para estimular el giro hacia la historia y la política, por cuestionable que sea a veces ese giro. En *Testimony*, Shoshana Felman realiza un encomiable esfuerzo de reivindicar a Camus en parte porque éste se esfuerza por enfrentar el Holocausto y sus consiguientes traumas.⁶³

Pero resulta más cuestionable cuando usa a Camus para alegorizar la promesa de Paul de Man y su manera de responder a ella. Su capítulo sobre *La Caída* (*La Chute*, 1956) es la contraparte de su capítulo anterior sobre *La Peste* (*La peste*, 1947), y su perspectiva sobre De Man queda ubicada entre ambas. (Su notable análisis de *Shoah* de Claude Lanzmann cierra el libro.) En su explicación, *La peste* resulta análoga a los primeros escritos de Paul de Man, mientras que *La caída* se relaciona con su posterior “entregarse al silencio [...] su subsiguiente retiro a una prosa que cuestiona profundamente la posibilidad misma de la representación y a una autonegación ascética y a un rigor sin desmayos” (*Testimony*, p. 18). Al mantener esta lectura, *La peste* resulta para Felman un relato tradicional que intenta, a pesar de su estructura explícitamente alegórica, ofrecer un comentario demasiado directo y literal sobre el Holocausto, mientras que *La caída* muestra un encuentro más auténtico con lo irrepresentable.

Por lo tanto, Felman identifica al narrador de *La caída*, Jean-Baptiste Clamence, no sólo con Camus como autor sino también con Paul de Man como interlocutor silencioso. A veces, durante el análisis de Felman, estas identificaciones toman la forma de cambios no media-

⁶² Todo análisis más completo de Camus sobre Argelia debería ahora incluir la novela autobiográfica *Le premier homme* (Paris, Gallimard, 1994), (Edición en español: *El primer hombre*, Barcelona, Tusquets, 1994) publicada póstumamente. En realidad, una de las maneras de leerlo es en términos de la compleja concepción de las relaciones franco-árabes en Argelia intensamente vividas por Camus. Da una idea de la doble fidelidad de Camus como argelino francés de origen humilde que simpatiza genuinamente con la población árabe, pero que sin embargo vive una identidad intensamente dividida como francés argelino.

⁶³ Shoshana Felman y Dori Laub, M.D., *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Nueva York, Routledge, 1992.

dos, incluso imperceptibles de referencia al narrador de *La caída*, a su autor o a De Man. En otros momentos, las identificaciones son directas y explícitas.⁶⁴ Cualquiera sea su forma, estas identificaciones resultan psicoanalíticamente interesantes especialmente por ser tan poco plausibles. Parecerían motivadas por el deseo de ofrecer una disculpa para De Man, quien la propia Felman permanece ligada o incluso identificada en un proceso de duelo detenido. La disculpa se equivoca en

⁶⁴ “La fallida confesión de *La Caída* podría así ocupar el lugar de la confesión ausente de De Man: en la medida en que da cuenta oscuramente de lo posterior al trauma –y de su oscura transformación– creado por la guerra, *La caída* puede ser leída como la autobiografía no dicha de De Man”, *Testimony*, p. 18.

⁶⁵ Además de la confusión o la simple identificación de Camus con Clamence, la interpretación alegórica de Felman, al sustituir *La caída* por la confesión ausente de De Man, tiene sospechosas consecuencias: 1) cae injustificadamente en el silencio por medio de un salto de la imaginación puramente especulativo; 2) se basa en una comprensión trunca de la confusión como una expresión autoexculpatoria privada o personal y, al presumir que la confesión fracasará, considera que el fracaso de *La caída* es paradigmático de toda confesión; 3) tiende a confundir la confesión fracasada con cualquier intento de romper el silencio y, en particular, con el discurso narrativo más tradicional; 4) supone sin justificarlo que las diferencias significativas entre el primer De Man y el primer Camus, sobre todo en relación a la resistencia y la colaboración, resultan equilibradas por las presuntas similitudes, estableciendo así una correspondencia extraña, normalizadora y puramente formal entre los escritos periodísticos de De Man y el relato de *La peste*; 5) se basa en una hermenéutica profunda y no justificada para eludir las relaciones supuestas, que incluyen las inexplicadas similitudes entre el posterior De Man y el posterior Camus de *La caída*; 6) presupone que *La peste* encarna “una fe ingenua en el testimonio” antes que el apelar problemático y autoconsciente a la narrativa tradicional como un recurso sanador en un tiempo de desorientación, trauma y crisis. (Se puede justificar esta última afirmación señalando que el momento crucial de *La peste* ocurre cuando se revela que el perturbado y parcialmente efectivo doctor Rieux es el narrador. En este sentido, se puede considerar que la relación de transformaciones entre *La peste* y *La caída* no es una progresión más o menos teleológica desde una ceguera ingenua a una comprensión sofisticada, sino la exploración de dos caminos complementarios para acercarse a los acontecimientos traumáticos, cualquiera de los cuales puede ser válido en un modo limitado.) Finalmente, puede señalarse que identificar a De Man con Clamence coloca al primero en una posición extremadamente (incluso excesivamente) cuestionable. Este punto, junto a la dudosa interpretación alegórica que hace Felman de *La caída* como la confesión ausente de De Man, obliga a preguntarse si su deseo exculpatorio enmascara la ambivalencia, que incluye una agresión no percibida o inconsciente contra De Man. No se puede dar una respuesta simple a esta pregunta pues también podría plantearse que la misma parcialidad de la interpretación funciona para exhibir el yo y distraer la atención del otro amado o catectizado. Uno dice en efecto: criticame a mí pero no a él. Por medio de la constitución del yo como una víctima cuasi-sacrificial se preserva al otro como un objeto ideal, se dota de poder al tótem o Dios oculto.

que la identificación entre Clamence y de Man puede incriminar excesivamente o incluso ser injusta con de Man en importantes aspectos.⁶⁵

En cualquier caso, identificar a Clamence con Camus es un movimiento tremendamente osado aunque más no sea porque las clases de introducción a la literatura advierten sobre confundir al narrador ficcional con el autor. Esta identificación resulta doblemente sorprendente pues Camus toma distancia en alguna parte de las posiciones y estrategias estilísticas de un Clamence. Por otra parte, la idea de que el relato de Clamence en *La caída* da cuenta paradójica de una caída general del testimonio convierte a Clamence en una víctima de un imperioso y más amplio proceso construido con términos insuficientemente diferenciados, pues el propio Clamence juega con esta caída y los equívocos que genera de un modo manipulador, que lo beneficia e incluso lo victimiza. Sugeriría que Clamence hace muy pocos esfuerzos por explorar ambivalencias más defendibles que impliquen sin denigrarlos al yo y al otro y que contrarresten sus formas manipuladoras de interacción. No busca socios para un intercambio dialógico en el cual todos corran los mismos riesgos sino cómplices, en un juego en el que el objetivo sea la victimización, la dominación y la esclavitud.

La idea de caída del testimonio no sólo oscurece la distinción entre ambivalencia defendible y equívocos opresivos destinados a producir beneficios. También tiende erróneamente a generalizar el estatus de víctima (como ocurre con el análisis de De Man en el capítulo que se encuentra entre los estudios sobre *La peste* y sobre *La caída*, en el cual su silencio se confunde con el de Primo Levi y otras víctimas manifiestas del Holocausto). Más aún, la idea de que *La caída* ejemplifica una caída del testimonio oscurece la posibilidad de que el texto pueda ser leído más puntualmente como una crítica a la posición del testigo, una posición que ocupa Clamence cuando no logra ayudar a la mujer que cae en el Sena. En verdad, como personaje y como narrador, Clamence es un ejemplo de lo que podría llamarse el cinismo postraumático del testigo implicado: el cinismo de aquel que fue oscuramente sacudido por acontecimientos a los que respondió de forma evasiva cuando ocurrieron pero que se rehúsa a permitir que el trauma quede registrado y se elabore dentro de él, manteniendo por el contrario una fachada falsa e irónica y un discurso sospechosamente tortuoso.

En *The Rhetoric of Fiction*, Wayne Booth afirmaba que Clamence es el típico narrador en el que no se puede confiar, que rápidamente confunde al lector y cuyas palabras revelan poco acerca de la posición moral del autor.⁶⁶ Para Booth, *La caída* representa un mundo de extremismo y nihilismo sin solución: es un documento de lo peor de la modernidad. En realidad, ampliando el argumento de Booth señalaría que *La caída* puede considerarse una encarnación de lo que Camus atacaba en *El rebelde*: una combinación no mediada de un nihilismo que condena todo lo que existe y un utopismo ciego (o distopismo) que busca una solución alternativa o total que sea cuasi religiosa o redentora. Desde esta perspectiva, Clamence es un demonio secular que domina el relato. Para Booth las señales de que *La caída* no expresa la visión del mundo de Camus se hallan tan ocultas en el texto como para resultar indescifrables, y se pueden eludir las enormes diferencias entre Clamence y Camus sólo con fijarse en otras de sus obras donde, para Booth, Camus coloca definitivamente a Clamence en su lugar. Booth postula la existencia de una oposición binaria definitiva entre Clamence como la encarnación quintaesencial del equívoco, la falta de fiabilidad y el mal radical modernos, y Camus como el brillante ejemplo del valor secular en un mundo sin Dios.

En comparación con Booth se puede considerar que Felman transforma e incluso invierte los valores al identificar a Clamence con Camus, y al presentarlo como el ejemplo de la autenticidad y conciencia moderna, particularmente cuando reconoce la “histórica imposibilidad narrativa” (p. 193) de cualquier representación o testimonio directos del Holocausto y traumas comparables o acontecimientos límites de la historia. En esta perspectiva, toda representación o reconocimiento significativo amenaza con convertirse en *nachträglich* (oscuro) y quedar reducido al silencio. *La caída* revela presuntamente que “el testigo contemporáneo se ha transformado, por definición, ya no en el vocero socrático de la verdad sino, por el contrario, en quien soporta el silencio (*Geheimnisträger*), quien comparte en secreto una muda ejecución” (p. 193). (El término *Geheimnisträger* es usado por Felman en otro lugar con referencia a los *Sonderkommando*, el cuerpo especial de los judíos en los campos de exterminio encargados de quemar y ordenar los cadáveres de las víctimas. Toma el término de un comentario de

⁶⁶ *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press, 1961, pp. 294-96. (Edición en español: *La retórica de la ficción*, Madrid, Bosch, 1974).

Philip Müller, ex *Sonderkommando*, en *Shoah*, el film de Claude Lanzmann.) Por lo tanto, para Felman la novela de Camus echa luz de manera reveladora sobre De Man como testigo necesariamente silencioso y nos muestra que, en relación al Holocausto, “sólo podemos contemplar su marca, tomar conciencia de que vivimos en su ausencia, en su lugar: ‘el lugar de uno de los mayores crímenes de la historia’ (citando *La caída*)” (p. 195).

Contrariamente a Booth y a Felman, sostendré que existe un sutil juego de proximidad y distancia entre Camus como autor/escritor y Clamence como narrador, un juego que varía a lo largo del texto y que va adquiriendo matices y modulaciones. En verdad, el Holocausto tiene una fuerte inscripción en la obra, pero el silencio que lo rodea no puede generalizarse ni hipostasiarse groseramente, o absolutizarse para que culmine en la concepción sublime y paralizante de toda historia como holocausto o como trauma. En un sentido muy importante, el silencio respecto del Holocausto es efecto de la política nazi de silenciar, evacuar y exterminar; repetir este silencio en nuestra aproximación es, como poco, un gesto extremadamente problemático que no debería nunca servir a funciones exculpatorias (como ocurre en Felman). También sostendré que hay en *La caída* señales de diferenciación entre el narrador y el autor/escritor, pero que la diferencia entre ambos dista de ser absoluta. Lo que Booth oblitera y Felman confunde son los elementos críticos de *La caída*, incluyendo la forma en que Camus puede (intencionalmente o no) ponerse en cuestión, especialmente en relación a su personaje, como humanista ejemplar y lúcido santo secular, la figura que Sartre consideró que iba siempre con un pedestal portátil.

⁶⁷ Las referencias incluidas en el texto corresponden a *The Fall* (1956), trad. Justin O'Brien, Nueva York, Vintage Books, 1991. (Edición en español: *La caída*, Madrid, Alianza, 1998). Tanto Booth como Felman afirman sin evidencia textual que la mujer de *La caída* saltó al Sena y cometió suicidio. Esta afirmación adjudica al “acto” de la mujer y a la mujer misma una importancia que el texto no muestra. En el texto no se aclara el “acto” de la mujer, puede haber saltado, puede haberse caído o puede que haya ocurrido alguna otra cosa. El propio Clamence está lejos de conocer claramente lo sucedido. Creo que la falta de precisión da cuenta de la posición ocasional, incluso marginal, de la mujer y su caída en la novela. Esta posición es emblemática de la posición de la mujer en general en el texto, y lo que es crucial en la auto-presentación de la obra es la naturaleza de la respuesta de Clamence a su “acto”, cualquiera haya sido.

Al elaborar una lectura de *La caída* que difiere de manera importante tanto de la de Booth como de la de Felman, comenzaré con un conjunto de preguntas que no son formuladas por Felman, o que cuando las hace resultan sospechosamente respondidas.⁶⁷ Ya he aludido a la primera pregunta: la relación de Camus con Clamence como narrador. La segunda cuestión es el modo de la narración en *La caída*, que podría ser descrita como un monólogo que se divide en un pseudo diálogo complejo y sesgado, o podría considerarse un monólogo interior desplazado, incluso proyectivo con efectos polémicos y personales, incluyendo un cuestionamiento de la imagen pública de Camus. El modo de narración abarca el tema de la posición del lector tanto dentro como fuera del texto. La pregunta obvia es: ¿A quién se dirige Clamence? ¿A quién quiere atraer? ¿Cuál es la relación entre el yo y el otro dentro del texto y más allá de él? La tercera cuestión es la de los excesos y los límites, incluyendo el problema de los equívocos y la ambivalencia.

La relación entre Camus y Clamence es un intrincado desplazamiento que implica una proximidad participativa y una distancia crítica. El signo inicial de distancia es el epígrafe de Lermontov sobre el héroe de nuestro tiempo que funciona en parte como un efecto de alienación o distanciamiento. El epígrafe dice: “Algunos fueron terriblemente insultados y bastante gravemente por haber propuesto como modelo a un personaje tan inmoral como un héroe de nuestro tiempo; otros se dieron cuenta astutamente de que el autor se había retratado a sí mismo y a sus conocidos... *Un héroe de nuestro tiempo*, caballeros, es en verdad un retrato, pero no de un individuo; es la suma de los vicios de toda una generación en su expresión más completa”. En las palabras elegidas por Camus como epígrafe, Lermontov sostenía que estaba ofreciendo, a la manera de Galton⁶⁸, una imagen compuesta de una entera generación. El propio Camus declaró haber querido titular su libro “Un héroe de nuestro tiempo”. Más aún, su uso del epígrafe es el mismo que en *Memorias del subsuelo*, de Dostoievski, y puede al igual que en ese texto crear la falsa impresión de que debe leerse

⁶⁸ Mi referencia a Galton puede señalar los dudosos aspectos de la declaración de Lermontov y, por consiguiente, del uso que hace Camus de ella. Galton sirvió para el desarrollo de la biología racial y la cuestionable e ideológicamente cargada noción de degeneración cumple un papel importante en la referencia de Lermontov a un retrato que encarna la suma de vicios de una generación.

como una historia morbosa de un caso colectivo o como un documento representativo e incluso sintomático de una época viciosa. En sus declaraciones públicas sobre *La caída* Camus subrayó su diferencia con Clamence, y enfatizó su rol de representante de una era perturbada. No sin un toque de ironía, dijo que el único punto en común entre él y su narrador ficticio era una cierta admiración por Cristo.⁶⁹ Pero su interpretación puede ser cuestionada y no debe tomarse como absolutamente cierta.

El epígrafe recuerda el argumento de *El mito de Sísifo*, también de Camus. Allí, el absurdo es presentado como una invitación a la patología y el problema es cómo enfrentarse a él: si por medio de la evasión, como el suicidio, o por medio de la resistencia, que es lo que propone Camus. Pero, en *La caída* es más compleja su manera de enfocar los problemas. Creo que sugiere que no puede negarse un extremismo o exceso en el despertar del trauma. Forma parte de la condición postraumática y se exige el intento de elaborarlo para aceptar esa condición. La resistencia al exceso requiere el reconocimiento de que nos afecta al menos como una tentación interna que pone a prueba los necesarios límites normativos. Pero en cierto punto el exceso debe ser padecido y, en cierto modo, pasado al acto para poder ser elaborado. La distancia crítica implica no una exterioridad total sino el intento de incorporar una perspectiva al respecto y generar distintas posibilidades enfrentándose al exceso.

La idea de caída coloca a los acontecimientos en una problemática cristiana desplazada y secularizada que es importante en dimensiones hegemónicas de la cultura occidental, y colorea las posibilidades de una manera particular. Por supuesto, aparece en el texto la caída de la mujer al Sena, la caída de Clamence dada su respuesta (o su no respuesta) a este hecho, y la caída de una generación. Pero el exceso, el lado más extremo de la tentación, no se presenta simplemente como el mal externo puro o como una negatividad abstracta. Aparece en la voz vigorosa y engañosa del narrador Clamence. Y no se puede disociar por completo a Camus del abogado del diablo dentro del yo, a pesar de que no se lo pueda identificar por completo con su mensajero narrativo de la ficción.

⁶⁹ En *Le Monde*, 31 de agosto de 1956, y citado en Albert Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, prefacio de Jean Granier, textos establecidos y anotados por Roger Quilliot, París, Gallimard (Pléiade), 1962, p. 2011.

En otras palabras, el epígrafe de Lermontov no domina *La caída* ni la convierte en una historia casi documental o en una biografía colectiva y a la vez personal. Marca una distancia significativa entre Clamence y Camus. Pero en el texto se cuestiona la distancia total y toda distancia parcial debe considerarse un logro del trabajo textual dentro y sin las tapas del libro. Creo que la afirmación de Sartre de que Camus llevaba un pedestal portátil da en el blanco. Clamence se refiere a personas que elevan una cruz y buscan la crucifixión para poder ser vistos desde una distancia mayor. Hasta cierto punto, esta referencia vale para Clamence y para el propio Camus, especialmente para el personaje o para su imagen pública que se permitía a veces Camus: el santo secular así como el parecido a Bogart, el macho, el intelectual duro por fuera y sentimental por dentro, el activista y el caballero de las damas. Como sostiene Felman, *La caída* contiene también una polémica oculta contra Sartre y en nada acuerda con él. Clamence se refiere de modo bastante revelador a aquellos que siempre hablaban de libertad y la usaban como un garrote para someter a los demás, lo que podría denominarse la táctica de los fanáticos de la libertad. Estas dos posibles referencias indican que Clamence es al menos en parte una fuerza crítica que plantea cuestiones puntuales acerca de tendencias recientes y no un mero síntoma de ellas.

Respecto de la segunda cuestión, el modo o estilo de la narración, se nos dice que en algún momento del pasado Clamence, el narrador, mantuvo una identidad estable como abogado especializado en causas nobles. Pero se sabe después que era una identidad falsa. La nobleza de Clamence era narcisista, vana y egoísta, como la del pseudo Cristo para quien una cruz es un exhibicionismo. Hubo signos de esta falsedad antes de su juicio existencial y la consecuente “caída”. En este sentido, la caída no fue un acontecimiento absolutamente único a pesar de marcar un hito traumático en su vida.

Aquí puede señalarse la calidad y posición complejas de la risa que persigue a Clamence. En su vida, la risa *sigue* a su juicio existencial cuando no logra responder a los gritos de la mujer que cayó (¿saltó?) del puente. Sin embargo, en el texto, la risa se menciona *antes* del incidente del puente, y se la describe como “buena, natural, casi amistosa” (“*un bon rire, naturel, presque amical*”) (p. 39). Este posicionamiento cumple muchas funciones. Crea suspenso en el relato sobre el significado de la risa y se relaciona con un efecto de reconocimiento

oscuro o *nachträglich* en el lector. Una vez que Clamence ha caído o fracasado en su juicio existencial, el lector puede decir con satisfacción narrativa: “ahora entiendo de qué se trataba la risa”. Pero también puede considerarse que el posicionamiento textual de la risa indica que ya estaba de manera reprimida o disimulada en Clamence incluso antes de la caída explícita y de la conversión de abogado noble a juez-penitente. Clamence jamás podrá mantener una identidad totalmente unificada o estable y la risa puede surgir de las grietas o brechas en su interior. Este análisis lo sugiere retrospectivamente (o *nachträglich*). Más aún, tras la caída, la risa tiende a funcionar de un modo bastante unidimensional como una forma de degradación o de equivocación privada de valor regenerativo personal y social. No es una fuente carnavalesca de renovación o una fuerza impúdica que pone al mundo patas para arriba, sino más bien un recordatorio molesto, burlón y desconcertante de la debilidad y el fracaso. La descripción de la risa en el puente como “buena, natural, casi amistosa” sirve de todos modos para mostrar su potencial ambivalente, que puede reducirse pero no eliminarse por completo valiéndose de la equivocación egoísta o la burla unilateral. También apunta a la idea de que la debilidad, la pérdida de poder o la abyección pueden ser constitutivas del ser humano, de manera que pueden ser abusivamente toleradas o manipuladas así como exploradas de un modo más legítimo. Así la risa, que aparece en el texto antes de la caída real, parece apuntar hacia el potencial (incluso la propensión) de una caída y de las posibilidades que pueden ser cerradas o evitadas una vez que ha sucedido una caída empírica (o incluso que se la haya fantaseado).

En su detallada lectura de *La Caída*, Steven Ungar formula una provocadora duda acerca de la caída de la mujer al Sena. Escribe:

Es bastante posible que el incidente no haya ocurrido. Tras haber escuchado aparentemente la zambullida, Clamence no regresa a verificar si el sonido que ha oído fue real o no. Tampoco lee los diarios los días siguientes para revisar la información sobre los ahogados. En ambas instancias, el rechazo de Clamence a confirmar el estatus del incidente como real o imaginario es explícito, casi como su resistencia a resolver la situación forma parte de un rechazo más amplio a comprobar la verdad de un suceso previo, y presuntamente originario.⁷⁰

⁷⁰ *Scandal & Aftereffect: Blanchot and France since 1930*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. 29.

Los comentarios de Unger apuntan a la importancia de los efectos *nachträglich* y plantean la cuestión de la relación entre realidad empírica y fantasía en el trauma. Sin embargo, pareciera ver en la novela un incidente “empírico” potencialmente traumático en relación al cual la caída al Sena funciona como pantalla, un incidente que apunta a la significación del papel colonialista de Francia: “El verdadero objetivo de la elaborada confesión de Clamence es ocultar, no el incidente del Pont Royal, sino el del campo de detención en África del Norte que deja entrever al comienzo del capítulo final de la novela cuando se refiere con reticencias a la malaria que creyó haberse contagiado en la época en que era obispo” (p. 30). Esta observación está en línea con la insistencia general de Unger en “los actos de exclusión y violencia perpetrados bajo Vichy hacia las minorías internas, prácticas que se trasladaron a Francia y que había instituido el gobierno colonial” (pp. 15-16). Por lo tanto, para Unger las formas domésticas de exclusión y violencia repetían y hacían evidente lo que estaba oculto, ignorado o tal vez acarrearía menos consecuencias en sus más distantes formas coloniales.⁷¹

El incidente que incluye el campo de detención es muy oscuro. Pues el hecho de que Clamence y los demás estén detenidos permanece envuelto en la noche y la niebla, y no hay una alusión directa al gobierno colonial francés. Aquí la novela podría parecer sintomática de la tendencia, predominante en Francia hasta hace relativamente muy poco, a resistirse a diferenciar entre prisioneros judíos y presos políticos u otros detenidos de los campos nazis así como a ser poco claros sobre el tratamiento dado a las minorías internas y coloniales. El uso

⁷¹ Se puede seguir conjeturando, en línea con la lectura de Unger, que la caída de la mujer, en su misma marginalidad, funciona asociativamente para recordar un acontecimiento anterior y fomentar así una reacción traumática en Clamence. También señalaría que la insistencia de Unger en la supresión de los primeros escritos derechistas de Maurice Blanchot en la reciente apropiación crítica y teórica de su obra no es complementada con un análisis de las dimensiones exculpatorias de la lectura de *La caída* que hace Shoshana Felman, a la que se refiere con los términos más elogiosos. No considera, por ejemplo, que la relación intensamente transferencial de Felman con De Man sea tan cuestionable ni digna de discusión como la que existió entre Hannah Arendt y Heidegger (pp. 45-48). En este punto, tiende a desplazar y aislar el caso de De Man del de otras figuras como Heidegger y Blanchot y a evitar plantear preguntas incómodas al respecto y especialmente sobre su recepción en contextos contemporáneos.

del término *deportés* para referirse a todos los enviados desde Francia bajo Vichy tuvo un efecto asimilador y homogeneizador.

En *La caída*, el relato de Clamence es un monólogo desplazado o un pseudo diálogo distorsionado y manipulador, una “conversación” cambiada y cambiante con un otro despersonalizado y silencioso que está también dentro del yo. También puede interpretarse como una forma elegante, culta, de terrorismo que se apropia de la voz del otro y sirve para dominarlo. El relato es en cierta manera similar a el de *Memorias del subsuelo*, de Dostoievski, y a la escena de *Los hermanos Karamazov* en que Iván se enfrenta al demonio. (Se pueden mencionar también relatos comparables en *El sobrino de Rameau*, de Diderot, y en el capítulo central de *Doctor Faustus*, de Mann.) Clamence habla con alguien que es en un sentido el otro dentro de sí mismo: un residente extranjero. Y es simultáneamente otro dentro del lector, otro que puede ser efectivo en sonsacar lecturas proyectivas que dicen más acerca del lector que de sí mismo. Pero Clamence no acepta al otro como alguien diferente sino como un interlocutor equivalente a él. Trata de dominarlo anticipando preguntas, interrumpiendo irónicamente sus contrargumentos y llevándolo en la dirección (o no-dirección) que quiere tomar. El otro –incluyendo al lector– queda así fácilmente desarmado por las virtuosas, por momentos brillantes hazañas discursivas de Clamence, que están divididas o dialogizadas internamente pero que resisten cualquier diálogo más completo, mutuamente desafiante y transformador con el lector o dentro del yo. El (pseudo) diálogo interno amenaza entonces con caer en una fascinante compulsión-repetición que genera una relación cómplice y especular entre el narcisismo dividido del narrador y el del lector.

Sin embargo, se supone que el lector o el otro son tan cultos y reflexivos como Clamence y que comprenden sus sutilezas y alusiones, sobre todo las religiosas, además de sus desplazamientos seculares. Clamence es un Sócrates dividido y equívoco quien mezcla indiscriminadamente críticas reveladoras con pensamientos engañosos, egoístas y confusos. Existen muchos deslizamientos en su modo de pensar que a veces parece aproximarse a un *glissando* discursivo. Parodiando a Descartes, nos dice que “es muy difícil diferenciar lo verdadero de lo falso en lo que estoy diciendo” (p. 119). Y su identidad, así como la de su silencioso (o silenciado) interlocutor, siempre está puesta en duda. Aquí resulta interesante marcar que las segunda y

tercera versiones del manuscrito llevan un epígrafe socrático. (La primera no tiene epígrafe, y la cita de Lermontov pertenece a la cuarta versión.) El epígrafe socrático dice: “Jóvenes atenienses, la vanidad brota de todos vuestros poros”.⁷²

Como señala Felman, Clamence es un conocedor de los espacios vacíos. Descubre el espacio vacío sobre un bar –llamado México City y ubicado en Ámsterdam– donde se ubicó el cuadro “Los jueces justos” luego de ser robado y antes de que encontrara su santuario escondido en un armario. También ocupa un espacio despejado por los nazis. Al principio del texto (p. 11) se nos dice que Clamence vive en un barrio de la ciudad de donde los nazis deportaron a los judíos. En un sentido, representa la conciencia post-Holocausto del falso liberal y se mantiene incómodo en un vacío creado por la *Shoah*. Esta posición es su poco confortable cámara de torturas. Esa primera referencia alude a una pregunta que cuelga como una nube sobre el texto: ¿qué tiene todo esto que ver con el Holocausto y con la necesidad de aceptarlo? ¿Clamence elude una aceptación explícita, clara y justificada a esta cuestión y ofrece una respuesta dudosa, la del juez-penitente? Hay alusiones posteriores al Holocausto, incluyendo la sugerencia de que Cristo no fue un sobreviviente sin culpa de la Masacre de los inocentes (p.112), una alusión que sitúa oscuramente a Jesús en relación a la inacción o complicidad del cristianismo con los acontecimientos de la *Shoah*. El propio Clamence nos dice que fue elegido obispo en un campo de prisioneros en el que le tocó estar (p. 125).

Sobre el incidente del puente, Felman escribe: “Algunos años antes, el narrador fue testigo casual de un suicidio: una mujer con la que acababa de cruzarse saltó de pronto al Sena. Estupefacto, el narrador se congeló un instante y luego siguió su camino: ese ser testigo involuntario no fue parte de su vida” (p. 165). Luego continúa interpretando el incidente en términos de un “encuentro perdido con la realidad” (p. 167), un “no registro” y “no documentación de un acontecimiento” (p. 168), “una *desaparición* de la caída” (p. 169), y de manera más general, de un fracaso y traición al testimonio. Lo que no se analiza es la relación problemática entre el fracaso y la traición así como entre posiciones subjetivas activas y pasivas, en la medida en que la tendencia pre-

⁷² *Théâtre, Récits, Nouvelles*, p. 2015 (traducción propia).

dominante de la interpretación de Felman es presentar a Clamence como un testigo que es víctima de un incidente traumático.

Parecería haber un elemento traumático en la reacción de Clamence a la “caída” de la mujer, aunque quisiéramos cuestionar su uso para justificar una visión homogénea de la condición de víctima. (El problema general es aquí resistir, sobre bases éticas, sociales y políticas, la elusión o el ocultamiento de las posiciones subjetivas –por ejemplo, las de las víctimas, los victimarios, los colaboradores y los adherentes– aunque en sus casos el trauma pueda tener similares efectos o síntomas psicológicos.) En un pasaje que la propia Felman cita (pp. 165-66), Clamence señala que cuando oye el sonido ya ha avanzado “unas cincuenta yardas”, mostrando así una importante distancia entre él y la inmediatez del acontecimiento. También observó que “a pesar de la distancia” el sonido “parecía extrañamente alto en el silencio de la medianoche”. Más adelante apunta: “Estaba temblando, creo que por el frío o por el shock. Me dije que debía apurarme y sentí que una irresistible debilidad se apoderaba de mí. Olvidé lo que pensaba en ese momento. ‘Demasiado tarde, demasiado lejos...’, o algo por el estilo”.

El texto registra la complejidad de la respuesta de Clamence, incluyendo el modo en que alude a la confusión temporal (“demasiado tarde”) y espacial (“demasiado lejos”) implicadas en el trauma. Felman señala que Clamence era un paseante (un *passant*) que fracasó en dar testimonio, pero curiosamente hace esta observación sólo al pasar (*en passant*). En verdad, pasa precipitadamente por el problema del pasante y pronto identifica el fracaso específico de Clamence con un colapso general del testimonio que de algún modo plausible incluye a los aliados, y menos plausiblemente da pie a un énfasis excesivo en los fracasos de Sartre (incluso su uso como chivo expiatorio) y termina por involucrar sin justificación alguna a las víctimas manifiestas de la *Shoah*. Tampoco percibe que la incapacidad de Clamence para ayudar a la mujer queda reinscripta y repetida en decisiones más lúcidas y explícitas de su vida posterior, en la medida en que manipula a través de equívocos y evita toda posibilidad de un tipo diferente de respuesta. De esta manera, ocupa más activa y deliberadamente el rol de testigo poco inocente e incluso pasa de allí a victimario.

Al final del texto, Clamence alude a la posibilidad de una segunda posibilidad de salvar a la mujer que saltó al Sena: “Una segunda vez, eh, ¡qué temeraria insinuación! Supongamos, querido maestro, que

debe tomársenos literalmente. Tenemos que aceptarlo. ¡Brrr...! El agua está tan fría. Pero no hay que preocuparse. Ya es demasiado tarde. Siempre será demasiado tarde. ¡Afortunadamente!”. El texto termina con *Heuresement!*: afortunadamente es demasiado tarde. En un sentido obvio siempre es demasiado tarde cuando ha ocurrido algo. Pero Clamence parece disfrutar del hecho de una manera que niega la significación de los recurrentes juicios existenciales. No anhela una segunda oportunidad y vive sin esperanza, pero de un modo sospechoso. Pues no sólo se resiste a la redención o salvación (a la que también se resiste Camus y a la que considera un engaño peligroso e incluso mortal); Clamence se resiste a toda clase de renovación o de elaboración. De alguna manera tortuosa, equívoca, destructiva y autodestructiva anhela estar frustrado y fracasar. Desea permanecer dentro de una aporía o *impasse*, a las que llevar a los demás y hacer todo lo que pueda para intensificar su fascinación, ineluctabilidad y fuerza.

Tras su “caída”, Clamence se convierte en un juez-penitente. Su nueva profesión, su enfermiza parodia de una vocación tiene una afinidad con su técnica narrativa. Uno de los elementos de suspenso en *La caída* es la continua demora en ofrecer al lector una definición del juez-penitente, y cuando se la da es demasiado intrincada y oscura para satisfacer al relato o para ser directamente resumida. Como falso penitente, Clamence se juzga irónica e incluso nihilistamente a sí mismo. Así evita ser juzgado por los demás y se arroga el derecho de juzgarlos (p. 138). También se juzga a sí mismo de un modo seductor e ingenioso que atrae el interés si no la admiración de su interlocutor. La técnica narrativa le sirve para convertir al lector tanto en víctima como en cómplice. Este recurso evoca una sensación de complicidad y le permite jugar con el shock de reconocimiento y juzgar al interlocutor que no es tan diferente de él. Así, Clamence resulta un falso penitente y un juez mañoso y su penitencia parece ser más que nada instrumental al crear un fundamento para juzgar y victimizar al otro.

Por supuesto, el texto posiciona al lector en el rol del interlocutor. Y el simple abandono de Clamence podría llevar al lector a negar o reprimir que Clamence se halle también dentro suyo. De hecho, su identidad como abogado puede no ser esencial. Posiblemente cambia su identidad no sólo para protegerse de los ataques sino también para adecuar la profesión del otro, el interlocutor, y facilitar la complicidad y la adhesión mimética. En cualquier caso, el interlocutor enfrenta juicios y tentaciones comparables a ese Clamence parecido a un camaleón.

En términos de alusiones religiosas, Clamence se parece obviamente a un Elijah o a un Juan el Bautista que grita o clama en el desierto. Pero no se anuncia que haya algún redentor que lo siga. Es un falso profeta terminal y no hay una posteridad que lo salve. En palabras del texto, es “un profeta vacío para tiempos mezquinos” (p. 117).

Los canales concéntricos de Ámsterdam serían una evidente alegoría de los círculos del infierno de Dante. Y la novela sitúa a Clamence en el último círculo (p. 14). Se supone que el lector sabe que es el círculo destinado a los traidores. Y el crimen de *La caída* —el crimen de Clamence— parece ser una forma de traición secular. En un apoderamiento radicalmente equivocado de la alusión a Dante, Felman, continuando con su tendencia a confundir los silencios y desorientaciones de Clamence, de De Man y de las víctimas judías, considera a los campos de concentración como el círculo definitivo del infierno y se apura en ofrecer esta sorprendente y descaminada glosa: “El último círculo del infierno está ocupado por aquellos que, desde dentro del círculo mismo, han quedado obliterados. El barrio judío —o el círculo concéntrico definitivo— está habitado por el silencio, un silencio que ya no podemos disipar, denunciar, lamentar o simplemente comprender” (p. 189). La idea de los campos como infierno (o como el último círculo) se ha convertido en un cliché, pero hay una enorme distancia entre este cliché y la figuración del último círculo en *La caída* en la enrevesada construcción de Felman.

Clamence suele equivocarse para victimizar a los demás e incluso a sí mismo. Nos dice que la de juez-penitente es una solución provisional hasta que se pueda alcanzar la solución “definitiva” (explícitamente no dice “final”) a la esclavitud. Esta es otra de las maneras en que llena el espacio dejado vacío por el Holocausto. Pero también es significativo que Clamence no sea un profeta seguro y que no confíe en nada. No hace sus afirmaciones con un sentido apodíctico de seguridad y está lleno de dudas. Hacia el final del texto, se denomina explícitamente “un falso profeta que grita en medio de la barbarie y se rehúsa a avanzar” (p. 147). De un modo que lo hace vulnerable al ridículo, también alude fugazmente a sueños juveniles de islas griegas, una especie de utopía pastoral y sentimental. Esta apelación a la inocencia perdida mantiene una relación desconcertante y disyuntiva con el hecho de que la preocupación de Clamence por la penitencia no se acompaña de ninguna expresión de culpa, lo que puede leerse como un

signo de represión y negación o como un índice de la irrelevancia de la culpa para él. En cualquier caso, insiste constantemente en la existencia de una segunda posibilidad. Se resiste e incluso rechaza todo intento de cambio en un modo que pueda exponerlo a diferentes y tal vez riesgosas posibilidades, pero a veces señala explícitamente sus propias limitaciones y su proclividad a actuar los problemas o a repetirlos compulsivamente.

Otros escritos de Camus ayudan a aproximarse a *La caída*. Pero *La caída* es excepcional porque no gira alrededor de una tentación a la que a veces se entrega Camus, que podría llamarse la tentación de la moderación excesiva o a la afirmación sin esfuerzo de los límites como si estuviesen a mano. Esta fácil sensatez no es la alternativa a una pendiente de excesos sino su enemiga. Y lleva fácilmente a un error de lectura de aquellos que se ocupan del problema del exceso y los límites en términos más matizados, incluyendo la tendencia a mezclarlos como proponentes de la visión presuntamente posmoderna en la que todo vale. *La caída* explora la tentación extrema, incluyendo las equívocas seducciones de la *impasse* proliferante al igual que la fascinación del ingenio nihilista y el cinismo postraumático. Y lo hace de una manera que desafía al lector. El lector puede ser provocado no a convertirse en víctima abyecta o a identificarse con Clamence sino a repensar la pregunta de lo que constituye la moderación de la fuerza en el mundo moderno, una moderación que comprende e incluso tolera las tentaciones del exceso pero que implica la cuestión de cuándo resistirse a ella y cómo elaborarla. (El propio Camus se ocupó en sus propios términos del asunto en, por ejemplo, *El rebelde*.) El lector puede también ser impulsado a plantearse la difícil cuestión de la relación entre el equívoco egoísta y las formas deseables de ambivalencia.

En *La caída*, el relato de Clamence no agota el texto como consecuencia de los espacios o silencios que contiene: pausas entre declaraciones donde el lector, silenciado en el texto literal de *La caída*, puede de todos modos responderle a Clamence. Estas brechas no sólo hacen una referencia oblicua a la devastación y trauma del Holocausto. También hacen lugar para que el lector piense en otros casos históricos o para que discuta las complicidades que genera Clamence y proponer posibilidades alternativas. Y el propio Clamence muestra limitaciones en su enfoque. No se puede buscar un mensaje moral o una simple guía en su relato, una inclinación que en todo caso pudiera ser estéril.

De todos modos puede leerse el texto como una exploración del problema de la tentación extrema con un poder de provocación que hace que el lector sufra esta tentación y lo incite a discutir con ella, con Clamence y con ciertas voces que claman dentro suyo. En este sentido, el texto puede efectivamente acercarnos más al problema de la moderación en la fuerza que otras obras de Camus.

He señalado al comienzo que el giro de Camus al Holocausto puede leerse desde la intención de desplazar e incluso oscurecer el problema de la guerra de Argelia y su respuesta a ella. Para concluir, quisiera recorrer este tema y hacer unos pocos señalamientos preliminares.

Como alguien que se piensa como franco-argelino, Camus dijo explícitamente no querer ni el retiro francés ni la dominación colonial, ni la independencia argelina ni la dependencia colonial. Pretendía un acuerdo justo y democrático que pudiera articular las relaciones entre pueblos equivalentes pero diferentes. Se oponía claramente al terrorismo contra civiles, fueran árabes o franco-argelinos. Luego de comentar los acontecimientos de la primera mitad de los años 1950, Camus decidió en 1956 y 1957 mantener silencio por temor que cualquier declaración de su parte terminara por empeorar las cosas y contribuyera a posiciones o acciones que considerara inaceptables. Se opuso insistentemente a la represión francesa en Argelia antes y durante el curso de la guerra, y aun en su período de silencio público intervino a favor de los militantes argelinos que fueron condenados a muerte por los franceses. Pero, a diferencia de Sartre y de otros intelectuales a los que despreciaba por asumir fáciles posturas, Camus no podía acordar con ninguna posición existente respecto de Argelia, pues todas le parecían extremas; sólo podía defender lo que le parecía una razonable solución de compromiso pero que en esas circunstancias le parecían a otros un sueño utópico o algo peor. Al salir del silencio, en 1958, publicó *Actuelles III*, que agregaba a textos ya conocidos un memorial titulado *Algérie 58*. El libro fue fríamente recibido por ambos ban-

⁷³ Ver el útil comentario de Raymond Quilliot en Albert Camus, *Essais*, intr. R. Quilliot, notas R. Quilliot y L. Faucon, París, Gallimard (Pléiade), 1965, pp. 1837-47. Señalaría que, junto al contexto colonial, otro tema digno de analizar es el de los géneros en *La caída*. Se trata claramente del mundo de un hombre, en el cual la mujer está ausente como interlocutor, sujeto o agente. La mujer que cae al Sena sirve para confirmar esta imagen y para socavarla al exhibir sus derrotados efectos. También se tiende a suponer que el interlocutor de Clamence es un hombre. Sería interesante especular si *La caída* y nuestra lectura de ella cambiarían de creer que el interlocutor es una mujer.

dos y la naturaleza de su recepción o no recepción ayudó a alimentar la leyenda de que Camus simplemente había permanecido en silencio respecto de Argelia.⁷³

En *Argelia 58* Camus proponía un arreglo que incluía reparaciones para ocho millones de árabes oprimidos, el derecho a la existencia para un millón doscientos mil franco-argelinos nativos y un parlamento federal para Francia y Argelia con una representación estrictamente proporcional de franceses metropolitanos, franco-argelinos y argelinos árabes. (En este parlamento de seiscientos diputados que decidirían en temas de interés común para la federación, habría aproximadamente cien árabes argelinos y quince franco-argelinos.) Camus proponía una federación que uniera y respetara los modos de vida de los diferentes pueblos. Consideraba que su propuesta era una revolución contra la centralización y el individualismo abstracto heredados de la Revolución Francesa en la medida en que, como representación política, podía basarse en grupos de ciudadanos diferentes pero igualitarios. También evaluó que ese acuerdo requeriría un programa de austeridad en la Francia metropolitana cuyo peso habría de caer bien lejos de los franceses metropolitanos. En ausencia de una solución semejante preveía consecuencias desastrosas para árabes y franceses.

En un texto anterior, *L'Avenir Algérien*, publicado en 1955, Camus mostraba el trasfondo cultural y la visión amplia de las propuestas políticas que explicaba en *Algerie 58*. En un movimiento de importancia simbólica proponía que fuera Argel y no París el sitio del parlamento federal. Más aún, trataba de imaginar que el colonialismo podía ceder su lugar a una asociación en la cual la relación prevista entre franceses y argelinos pudiera prefigurar una transformación de las relaciones que los llevara más allá de un estrecho nacionalismo (pero no de todo patriotismo o siquiera localismo) y hacia una idea más amplia de civilización. Sostenía que “el drama argelino es en efecto sólo un caso particular de un drama histórico más vasto que marca nuestro siglo aún más que el conflicto entre capitalismo y comunismo”. Se

⁷⁴ Albert Camus, *Essais*, pp. 1873-75. Las referencias posteriores se incluyen en el texto y las traducciones son mías. Señalo que el líder argelino cuya posición era más cercana a la de Camus fue Ferhat Abbas, al menos hasta mediados de 1955 cuando, frustrado por la intranquilidad del gobierno francés, adhirió al FLN (Frente Nacional de Liberación) y a la causa de la independencia argelina. Sobre Abbas, ver Benjamin Stora y Zakya Daoud, *Ferhat Abbas: une utopie algérienne*, Paris, Editions Denoël, 1995.

refería al “gran movimiento que empuja a las masas orientales (*les masses orientales*) hacia la conquista de su personalidad”, personalidad en el sentido de “tradicción, lenguaje, cultura”.⁷⁴ El colonialismo despersonalizaba a los árabes y los privaba de una voz efectiva, sujetándolos a la opresión, la evasividad y el engaño. Sólo podía existir asociación “entre personas” (p. 1873) y únicamente un fundamental cambio político, económico y social podría sentar las bases de un “verdadero diálogo entre interlocutores calificados” (p. 1874). Para Camus, “los doce o más levantamientos que marcaron los cien años de colonia prueban que (el pueblo árabe) tiene algo que decir”. El problema era encontrar un camino más allá del terrorismo y el conflicto armado, provocado en gran parte por la historia de las decepciones que marcaban la colonización francesa y que los llevaron a expresarse. “Si en algún punto del planeta podemos hallar una fórmula que evite la etapa del despotismo, burgués o totalitario, habremos hecho más por el futuro que treinta revoluciones destinadas a devorarse a sí mismas.” Por lo tanto, el objetivo era lograr una asociación franco-árabe que pudiera convertirse en el fermento de una transformación más amplia y que comprobara a nivel global la verdad de que “las culturas árabe y francesa han sido contribuciones complementarias a una mayor civilización en tiempo y espacio” (p. 1875). La naturaleza intempestiva de estas reflexiones idealistas no deberían eliminar su fuerza u ocultar que puedan llegar a servir para muchos trabajos contemporáneos en estudios culturales. Sin embargo, una de las diferencias significativas es que Camus no iba más allá de la idea de asociación entre pueblos diferentes para una concepción positiva de la hibridación, la creolización o el mestizaje de pueblos y culturas.

L'Avenir Algérien (1955) y *Algérie 58* enmarcan *La caída* (1956) y hacen plausible que se la lea como un retrato del colonizado precedido de un retrato del colonizador (para adoptar el título de la obra de Albert Memmi, de 1957). En última instancia, Camus puede ser leído como alguien que ofrece un retrato de las elites intelectuales y culturales en un contexto colonial. Primero nos podría tentar ver en Clamence un retrato crítico del colonizador, particularmente de ese individuo cínico, irónico, evasivo y aculturado que confía en que las autoridades hagan el trabajo sucio, aunque en su interlocutor uno pueda ver otras dimensiones del colonizador o, alternativamente, un perfil internalizado del colonizado como cómplice y *evolué* aculturado más que un

socio en un diálogo crítico u *homme revolté*. La relación entre ambos podría ser no o pseudo-dialógica, una forma de comunicación fracasada en un modo de hibridación negativo y horrible que podría obstaculizar las alternativas y que debería ser elaborada para permitir posibilidades más deseables. En su única alusión a Argelia en *La caída*, Camus no propone esta interpretación aparentemente obvia. Dado que esta interpretación resulta tan flagrantemente obvia, el hecho mismo de que no la sugiera es sorprendente y reveladora. Incluso puede verse esta llamativa ausencia como un índice de represión y hasta de negación.

En su bastante defensivo y polémico prólogo a *Actuelles III*, Camus señalaba que los textos reunidos allí “se extienden por un período de veinte años, desde 1939, cuando casi nadie se interesaba en Francia (por Argelia), hasta 1958 cuando todo el mundo hablaba de ella (p. 892). Sigue aplicando explícitamente el término “juez-penitente” a lo que para él fue un segmento más papista que el papa de la opinión metropolitana francesa (que sin dudas pretendía incluir a Sartre), y que llegaba al extremo de acusar a Francia de colonialista, de apoyar incluso el terror del FLN y de condenar indiscriminadamente a los franco-argelinos. En el párrafo en el que aparece el término se muestra especialmente molesto por “un partidario francés del FLN, quien se atrevió a escribir que los franco-argelinos consideraron siempre a Francia como una prostituta a la cual explotar”. Aquí Camus recordaba los sacrificios patrióticos de los franco-argelinos, incluyendo a sus propios ancestros, en guerras en las que participó Francia e insistía en que “tres cuartas partes de los franco-argelinos se asemejan a ellos”. Reiterando que los franco-argelinos eran personas comunes que luchaban por ganarse la vida y consideraban a Argelia su hogar, agregaba que “existían sin duda explotadores en Argelia pero bastante menos que en la Francia metropolitana y el primer beneficiario del sistema colonial es la nación francesa en su totalidad” (p. 897). Antes había objetado que se considerara “a los árabes de Argelia en bloque como un pueblo de asesinos” e insistía en que “la gran masa de ellos, expuestos a ataques de todos los bandos, sufre con una tristeza que nadie expresa en su nombre”, ya fuera en Argel o en El Cairo (p. 896). Se oponía firmemente al terrorismo, a la tortura, a la acción y las ideas indiscriminadas y a los chivos expiatorios, cualquiera fuera el bando de donde provinieran. Rechazaba sin medias tintas el uso de franco-argelinos como “víctimas expiatorias” por parte de un segmento de la Francia metro-

politana y consideraba que se trataba de un desplazamiento y una proyección de toda la culpa a los franco-argelinos. Esto se explica en la siguiente y extensa cita:

Me repugna que alguien desplace su culpa, como hacen sobre los demás nuestros jueces-penitentes, vanos al condenar varios siglos de expansión europea, absurdos para incluir en la misma bolsa a Colón y a Lyautey. El tiempo del colonialismo se ha terminado; debemos darnos cuenta de esto y actuar en consecuencia. Y Occidente –que en diez años ha otorgado su autonomía a una docena de colonias– merece más respeto y, especialmente, más paciencia que Rusia que durante el mismo tiempo ha colonizado o colocado bajo un implacable protectorado a una docena de países de una enorme y antigua civilización. Es bueno que una nación tenga una tradición y un honor lo suficientemente fuertes como para encontrar el coraje de denunciar sus propios errores. Pero no debería olvidar las razones que seguramente sigue teniendo para respetarse. En cualquier caso es peligroso reconocerse como el único culpable y dedicarse a una perpetua penitencia. Creo que Argelia necesita una política de reparación y no una política de expiación. Los problemas deben plantearse en función del futuro sin rumiar eternamente sobre los errores del pasado. Y no existirá futuro si no se hace justicia a las dos comunidades de Argelia (pp. 897-98).

Camus está pensando y escribiendo aquí afiebradamente, y dado su profundo compromiso con los problemas inmediatos no está en condiciones de sostener la distancia crítica y autocrítica necesaria para contrarrestar, sin negarlos o superarlos simplemente, los excesos que deplora explícitamente. Como en *El rebelde*, tiende a quedar atrapado en la dinámica a la que en el mismo proceso critica. Pero no creo que haya que pensar que sus palabras se suman a un rechazo general de la memoria o a una disociación entre memoria y acción en el presente y el futuro. Gran parte de *Actuelles III* contradiría esta inferencia. De todos modos, Camus cae en un pensamiento que dicotomiza indiscriminadamente cuando se refiere a las “dos comunidades de Argelia”, oscureciendo de esta manera las diferencias y complejidades en las que él mismo insiste. También tiende a la exageración en la condena de los excesos y en el llamado a la moderación, poniéndose en la dirección de lo que anacrónicamente hemos llamado retórica anti-PC (políticamente correcto). Y apela al contexto de la guerra fría para reforzar su posición, como en muchas otras partes de sus escritos sobre Argelia,

como si los pronunciados excesos de Rusia mitigaran los de Occidente. A este respecto, algunos movimientos de *La caída* pueden resultar más convincentes que los de la prosa no ficcional que alude a la cuestión. En cualquier caso, esos comentarios inadecuados pueden al menos servir para mostrar que la completa dimensión argelina de la vida y obra de Camus debe ser reexaminada, lo que constituye otra razón para renovar el interés en él.

En el contexto actual es también útil observar que la difundida preocupación por el Holocausto y el régimen de Vichy en Francia, especialmente entre intelectuales e historiadores, ha llegado secretamente, y para algunos observadores ha alcanzado recientemente proporciones obsesivas.⁷⁵ En verdad, el tono en que comentaristas como Charles Maier o Henry Rousso hacen sus planteos recuerda las perspectivas de Camus que he trazado recién, incluyendo sus aspectos menos confiables. (Incluso a veces amenazan con repetir las quejas de ciertos historiadores alemanes obcecados, generalmente conservadores o liberal-conservadores durante el *Historikerstreit* de 1986, que insistían casi obsesivamente en la necesidad de mirar al futuro e ir más allá de un “pasado que no ha de pasar” en lugar de “obsesionarse” con él.) No acuerdo con el enfoque que patologiza la preocupación por el pasado no elaborado como síntoma de neurosis o de obsesión, y que supone se puede tener un exceso cuantitativo o “superavit” de recuerdos respecto de acontecimientos límite traumáticos. El aspecto fundamental en relación a estos acontecimientos es la naturaleza cualitativa de los recuerdos, su efectividad para elaborar el pasado de maneras ética y políticamente deseables, su relación con una historiografía crítica y sus funciones en el presente. Bajo esta luz, es realmente importante insistir que la preocupación por el Holocausto y por Vichy, por más oscura, inevitable o deseable que pueda resultar, debe manifestarse sin que funcione como una pantalla distractiva para oscurecer o eliminar la necesidad de ocuparse de problemas más recientes y urgentes como el rol de Francia en Argelia.

⁷⁵ Ver especialmente, Charles Maier, “A Surfeit of Memory Reflections on History, Melancholy and Denial”, *History & Memory* 5 (1993), pp. 137-52, y Eric Conan y Henry Rousso, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, 1994.

Capítulo 4

SHOAH, DE LANZMANN: “AQUÍ NO HAY UN PORQUÉ”

“*Un pur chef d’oeuvre.*” Con estas palabras, Simone de Beauvoir concluye su prefacio a la edición francesa del texto del film *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann.⁷⁶ Cualquier análisis del film debe comenzar con una afirmación de su importancia y de lo logrado de la obra. Es una *chef d’oeuvre*. Pero ninguna *chef d’oeuvre* es pura. Su estatus es confirmado y a la vez puesto a prueba en la medida en que pueda soportar el examen más detallado y la crítica más sostenida. Sin embargo, el análisis de *Shoah* ha quedado marcado por una comprensible inclinación a ritualizar el film y a considerar sus imágenes como una ceremonia frente a la cual toda crítica empalidece y parece incluso irreverente. En verdad, la tendencia a sacralizar la propia *Shoah* y cubrirla de un tabú puede aplicarse al notable film de Lanzmann. Sin negar otras posibles lecturas o recepciones de la película, trataré de enfocar críticamente la naturaleza de la imagen que tiene Lanzmann de sí mismo como cineasta y la forma en que informa al menos ciertos aspectos de *Shoah*. Esta aproximación no agota de forma alguna la naturaleza del film y tampoco ofrece una manera dominante de considerarlo, pero permite ver cosas que suelen ignorarse u oscurecerse en otras interpretaciones.

A pesar de que atribuiré mucha importancia a lo que dice Lanzmann sobre su film, he de resistirme a una de sus inclinaciones fundamentales al analizarlo. Lanzmann insiste conque su película no es un documental, que no es fundamentalmente histórica, que no se la debe considerar como lo primero y lo más importante sobre la *Shoah*. En

⁷⁶ Simone de Beauvoir, “La Mémoire de l’horreur”, prefacio a Claude Lanzmann, *Shoah*, Paris, Fayard, 1985. La versión inglesa revisada, de la que tomaré las citas, es Lanzmann, *Shoah: The Complete Text of the Acclaimed Holocaust Film*, Nueva York, Da Capo Press, 1995, (Edición en español: *Shoah*, Madrid, Arena Libros, 2003), abreviada desde aquí como S. Según la contratapa, esta edición “ha sido nuevamente revisada por Lanzmann para presentar con mayor exactitud el verdadero testimonio de los entrevistados”. Lanzmann había desautorizado la versión de 1985 en Pantheon Books.

un sentido limitado, tiene razón. No se trata estrictamente de un documental pues sus escenas están cuidadosamente construidas. El rol de la *mise-en-scène* es realmente crucial. Por ejemplo, una de las escenas más salientes, a la que regresaré más adelante, está armada de una manera muy particular. Abraham Bomba analiza su papel como barbero en Treblinka mientras se ve cómo le corta el pelo a alguien. El espectador queda impactado al enterarse que la barbería era alquilada y que quienes estaban allí eran simples extras que no comprendían el lenguaje (inglés) en que dialogaban Lanzmann y Bomba. Más aún, una de mis principales preocupaciones es que las dimensiones históricas de *Shoah* quedan cuestionadas. El espectador espera que la película sea histórica e incluso documental. En verdad, esa expectativa es generada por el prólogo narrativo que introduce el film al analizar en términos fácticos el campo de exterminio de Chelmno. Por lo tanto, el subtítulo de la edición inglesa de la obra, *An Oral History of the Holocaust*, se adecuaba a las expectativas plausibles de espectadores o lectores. Uno se queda desconcertado cuando Lanzmann insiste: “Lo que me interesa es el film. Hemos analizado el nazismo durante cuarenta años. No se necesita la película para eso”.⁷⁷ O, una vez más: “*Shoah* no es un documental... El film no es completamente representacional”.⁷⁸ Más provocativamente, Lanzmann ha dicho que *Shoah* es “una ficción de lo real”.⁷⁹ Las propuestas y comentarios de Lanzmann dan prioridad a su visión personal del film como obra de arte. Lo central aquí es qué significa “una ficción de lo real” y dónde se establecen los límites y se marcan las prioridades en la medida en que debe marcarse y establecerlas.

No siempre hay que estar de acuerdo con las interpretaciones de Lanzmann relacionadas con la naturaleza del film y muchas veces puede considerarse que se excede en su auto-comprensión. En realidad,

⁷⁷ Lanzmann, “Les Non-Lieux de la mémoire”, en *Au sujet de la Shoah : le film de Claude Lanzmann*, ed. Michel Deguy, Paris, Belin, 1992, p. 282 ; desde aquí abreviado como “NM”. Este libro contiene una serie de artículos sobre la *Shoah* además de reportajes y aportes del propio Lanzmann. Salvo cuando se lo indique, las traducciones son mías.

⁷⁸ Lanzmann, “Seminar with Claude Lanzmann, 11 de abril de 1990”, *Yale French Studies* n° 79, 1991, pp. 996-97; desde aquí abreviado como “SCL”. Este número especial, editado por Claire Nouvet, lleva el título de *Literature and the Ethical Question*.

⁷⁹ Lanzmann, “Le lieu et la parole”, en *Au sujet de Shoah*, p. 301 ; desde aquí abreviado como “LP”.

uno de mis objetivos es separar al film de sus opiniones para permitir otras lecturas. Pero su interpretación ejerce presión y echa una luz particular sobre la película. El hecho de que hayan pesado tanto sus interpretaciones en quienes hablan del film puede resultar de la práctica crítica dominante de usarlas para iniciar, justificar o ejemplificar las propias ideas del crítico sin sujetarlas a un examen detallado. Más aún, las opiniones de Lanzmann están en paralelo con las tendencias posmodernas y postestructuralistas de lectura e interpretación como se evidencia en, por ejemplo, el notable artículo de Shoshana Felman sobre *Shoah*, un artículo que obviamente Lanzmann consideró fundamental pues ayudó a que se tradujera al francés para el importante volumen *Au sujet de la Shoah: le film de Claude Lanzmann*.⁸⁰ En ciertos

⁸⁰ Ver Shoshana Felman, “The Return of the Voice: Claude Lanzmann’s Shoah”, en Felman y Dori Laub, M.D., *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Nueva York, Routledge, 1992, pp. 204-83, desde aquí abreviado como “RV”; traducido por Lanzmann y Judith Ertel bajo el título de “A L’âge du témoignage: Shoah de Claude Lanzmann”, en *Au sujet de Shoah*, pp. 55-145. Para una idea de la vigencia de opiniones similares a las de Lanzmann, ver su presencia en Ron Rosenbaum, “Explaining Hitler”, *The New Yorker*, 1 de mayo 1995, 50-70; Gertrud Koch, “Transformations esthétiques dans la représentation de l’inimaginable”, trad. de Catherine Weinzorn, en *Au sujet de la Shoah*, pp. 157-66 ofrece una interpretación fuertemente estética del film que coincide en ciertos aspectos con la propia interpretación de Lanzmann. Referido a lo que nombra como la “opción por una estética de los tiempos modernos” de Lawrence Langer, apela a las “irresolubles aporías del arte autónomo” (pp. 160, 161). Para ella, el arte autónomo “obtiene su fuerza del teorema de la imaginación, de la afirmación de que el arte no es representación sino presentación, no es reproducción sino expresión. Se le otorga a la imaginación una adecuada autonomía; es capaz de concebir, de aniquilar el estar en sociedad, de trascender hacia el otro radical, es capaz de hacer surgir en el cuerpo silencioso el sustrato natural, por más oculto y desprovisto de expresión que se halle” (p. 161). Citando a Samuel Beckett, en quien se basa también Adorno para su concepción de arte autónomo, Koch afirma que “el arte moderno ha dejado de hablar y se ha transformado en un enigma, la prueba de su reflejo en este límite (beckettiano)” (p. 161). Para ella, *Shoah* trata de “una transformación estética de la experiencia del exterminio” (p. 166). En lo que parece casi una reticente concesión, Koch señala al pasar: “No puede negarse que el film ofrece, además, suficiente material y contribuye a los necesarios debates históricos y políticos”. Pero subraya que “la fascinación que ejerce, su sombría belleza, es sin dudas una cualidad estética” (p. 166). Mi enfoque de *Shoah* insiste en relacionar coherentemente las cualidades estéticas con los temas histórico-políticos y concebir de modo distinto las prioridades que postula Koch entre ambos. Más aún, me cuidaré de explicaciones estéticas de la *Shoah*, incluyendo la poco justificada inclinación a validar ciertas tendencias (sobre todo el deseo de revivir o pasar el acto al pasado) al verlas exclusivamente en términos estéticos.

aspectos, estas tendencias se conectan con una vasta tradición del pensamiento francés que enfatiza la experiencia trágica y extáticamente auto-explicadora: una compleja tradición que suele partir de Nietzsche y Heidegger y que pasa por Georges Bataille para llegar a pensadores recientes como Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Lacan y Jacques Derrida. Esta tradición ha jugado un rol fundamental en los enfoques postestructuralistas y posmodernos en general.

En Lanzmann, el arte le plantea preguntas provocativas a la historia. Hasta cierto punto deberé revertir el procedimiento y hacer que la historia le formule preguntas al arte. Sugeriría que los verdaderos límites de la autonomía del arte son puestos a prueba no sólo desde la historia sino también desde la ética, en la medida en que el arte se ocupe de casos límite que siguen planteando temas que afectan la sensibilidad y por momentos no pueden ser abordados. En este sentido, no todo es posible para el arte cuando se afirma su autonomía o incluso cuando se postula un sentido más perturbador de su naturaleza enigmática y abismal como “la escritura del desastre” ante lo imposible y lo inexpressable.⁸¹ Pero se puede ver mejor a *Shoah* sin considerarla representacional ni como arte autónomo sino como una realización que mezcla géneros y que rastrea y registra los efectos traumáticos de las experiencias límites, particularmente sobre las vidas (o vidas posteriores) de las víctimas. Se trata de un film de interminable pesar y tristeza que se mantiene tensamente suspendido entre el pasaje al acto de un pasado traumático y el intento de elaborarlo. En las influyentes interpretaciones de Lanzmann, revivir el pasado tiende a subrayar los esfuerzos por elaborarlo. Más aún, debe existir un sentido en el cual los mayores desafíos del arte incluyen intentar –pero por supuesto no se reducen a ello– una reconstrucción y una interpretación válidas históricamente, particularmente respecto de los acontecimientos límites de la magnitud del Holocausto.

Aquí usaremos la guía de Pierre Vidal-Naquet⁸². Sus planteos pueden parecer contradictorios al principio, tal vez sintomáticos de su

⁸¹ El propio Lanzmann usa la expresión “escritura del desastre” en su “Introducción” al texto de *Shoah* (S, p. 8). La frase está tomada del título de un libro de Maurice Blanchot (*The Writing of Disaster* (1980), Lincoln, University of Nebraska Press, 1986, trad. Ann Smock). (Edición en español: *La escritura del desastre*, México, FCE, 1989)

⁸² Ver Pierre Vidal-Naquet, “The Holocaust’s Challenge to History”, en *Auschwitz and After: Race, Culture, and “the Jewish Question” in France*, ed. Lawrence Kritzman, Nueva York, Routledge, 1995, pp. 25-34; desde aquí abreviada como “HC”. La versión francesa, *L’Epreuve de l’historien: réflexions d’un généraliste*, se encuentra en *Au sujet de Shoah*, pp. 198-208.

reacción dividida ante el film. Por una parte, afirma en términos nada inseguros que “la única gran obra histórica francesa sobre el tema del genocidio de Hitler es *Shoah*, el film de Claude Lanzmann” (“HC”, p. 31).⁸³ Por otra parte, sostiene que “aunque es cierto que la investigación histórica requiere una ‘rectificación permanente’, la ficción, especialmente cuando es deliberada, y la verdadera historia constituyen dos extremos que nunca se encuentran” (“HC”, p.30). La mediación entre estos dos planteos contradictorios proviene de su análisis del modo en que la historia y el arte se formulan mutuamente preguntas sin convertirse nunca en idénticos. “¿Cómo –se pregunta Vidal-Naquet– cuestiona este film al historiador?” (“HC”, p. 31). Su primera respuesta es que el film no es cronológico ni se preocupa por causas y efectos. Vidal-Naquet pregunta: “¿Cómo puede evitarse retroceder desde las cámaras de gas hasta los *Einsatzgruppen* y, paso a paso, a las leyes de exclusión, el antisemitismo alemán, a lo que opone el antisemitismo de Hitler con el de Wilhem II y así *ad infinitum*? Por ejemplo, Raul Hilberg procedió de este modo en su admirable libro” (“HC”, pp. 31-32). Sin embargo, como veremos, el propio Lanzmann no es coherente a este respecto, pues en sus complementos extrafilmicos subraya por un lado la naturaleza radicalmente disyuntiva y el carácter único del Holocausto y, por el otro, lo presenta como la culminación de la historia occidental, especialmente respecto al antisemitismo.

Para Vidal-Naquet, “la segunda pregunta que el film de Lanzmann formula al historiador es tal vez incluso más fundamental. Su intento contiene un elemento de locura: haber hecho una obra de historia en una coyuntura de la cual sólo se llama a dar testimonio a la memoria, una memoria actual” (“HC”, p. 32). Aquí Vidal-Naquet se refiere a la enfática exclusión de material de archivo, especialmente de filmaciones documentales, por parte de Lanzmann, del período nazi y del Holocausto y a su insistencia en descubrir el pasado en y a través del presente, valiéndose de testimonios o de relatos de testigos. Pero hay un sentido importante en el cual Lanzmann se basa en una antimemoria o

⁸³ Este comentario no sólo sirve para un genuino elogio de Lanzmann sino como crítica a la historiografía francesa, sobre todo a la escuela de los *Annales*, por su tendencia a evitar la historia reciente y a enfatizar la *longue durée*. Una de sus consecuencias ha sido que en Francia los trabajos básicos sobre el Holocausto y temas conexos como el del régimen de Vichy fue a menudo realizado, hasta hace relativamente muy poco, por personas que no son historiadores profesionales preparados.

en los silencios y vaguedades de la memoria para llegar a lo que considero como el objeto de esa búsqueda: la encarnación, el revivir concreto o el compulsivo pasaje al acto del pasado –particularmente su sufrimiento traumático– al presente.

Vidal-Naquet parte de Tucídides para dilucidar tres características de la historia, pero no las aplica explícitamente a *Shoah* de Lanzmann. Primero, “es realmente posible una historia del presente”. Segundo, “toda historia, incluyendo la del presente, presupone una distancia del historiador respecto de los acontecimientos”. Y, “finalmente, y tal vez esencialmente, toda historia es comparativa, se lo crea o no” (“HC”; p. 26). Aquí, puede señalarse que Lanzmann parece a menudo estar evitando toda distancia entre el presente y el pasado, y que rechaza tajantemente las comparaciones como intentos normalizadores y que niegan el carácter absoluto único y disyuntivo de la *Shoah*. Más aún, sigue abierto a discusión lo que significa la historia para la comprensión –en realidad, su comprensión misma de la comprensión– que tiene Lanzmann de la *Shoah*, incluyendo una historia del presente.

A este respecto, un documento clave es su manifiesto de una página, “Hier ist kein Warum”. Está escrito de un modo apodíctico, casi profético. Como muchos de los escritos y comentarios de Lanzmann se basa en absolutos. Comienza con la hiperbólica declaración: “Todo lo que hay que hacer es tal vez formular la pregunta de la forma más simple, preguntar: ‘¿Por qué fueron asesinados los judíos?’ La pregunta revela de inmediato su obscenidad. Existe realmente una obscenidad absoluta en el proyecto de comprensión”.⁸⁴ “Absoluta obscenidad”, el uso de esa expresión y el conjunto completo de esta y otras declaraciones comparables en Lanzmann genera una pregunta. ¿Hasta qué punto las referencias al arte, la ficción, la obsesión o visiones personales e incluso a la ética sirven en buena parte de pantalla al rol desplazado, disfrazado y a menudo negado de los elementos religiosos de su posición? Sugeriría que Lanzmann retorna a lo que niega, reprime o suprime explícitamente: una tendencia a sacralizar el Holocausto y rodearlo de tabúes. Afirmo especialmente una *Bilderverbot*, o prohibición de imágenes respecto de la representación, sobre todo que se basen en tomas de archivo y también insiste en lo que podría llamarse una *Warumverbot*, o una prohibición de la pregunta por el *por*

⁸⁴ Lanzmann, “Hier ist kein Warum”, en *Au sujet de Shoah*, p. 279 ; desde aquí abreviado como “HKW”.

qué. La manifestación más pronunciada de una religiosidad secularmente desplazada podría ser su tendencia a otorgar el mayor, tal vez el único legítimo estatus al testigo que no sólo ofrece su testimonio sino que revive voluntariamente el sufrimiento traumático del pasado, un estatus con el cual le gustaría identificarse a Lanzmann como realizador cinematográfico. Una pregunta que agita mi propia indagación es si esta identificación “trágica” o relación transferencial bastante descontrolada muestra algo problemático en su intento por provocar la repetición del trauma en el otro, y también en su deseo de revivir ese sufrimiento en el yo sensibilizado.

Por el contrario, para Lanzmann su “ceguera” frente a la pregunta del *por qué* es idéntica a su claridad y constituye “la condición vital de la creación”. Sin mitigar su efecto de shock, elabora de este modo su paradoja absoluta y sin mediaciones:

La ceguera debe entenderse como el modo más puro de mirar, la única manera de no alejarse de una realidad que es literalmente cegadora: la clarividencia misma. Dirigir una mirada frontal al horror exige renunciar a las distracciones y escapes tramposos, siendo el principal de ellos y el más falso de todos la pregunta de por qué, con el indefinido repiquetear de frivolidades académicas y trucos sucios (*canailleries*) a los que induce sin cesar (“HKW”, p. 279).

Puede volver a parecer paradójico que Lanzmann se refiera a “una mirada frontal al horror” en la medida en que rechaza la representación directa, sobre todo bajo la forma familiar pero aún así desconcertante de archivos fílmicos o fotográficos. Pero aquí podría disiparse o al menos transformarse la paradoja cuando se comprende a la mirada frontal en términos de revivir concretamente o pasar al acto un pasado traumático.

Pero Lanzmann hace una serie de declaraciones cuyo shock puede no disiparse sino por el contrario aumentar cuando se las interpreta. Así concluye su manifiesto:

“*Hier ist kein Warum*” (“Aquí no hay porqué”): Primo Levi nos dice que conocía por un guardián de las SS la regla de Auschwitz desde su llegada al campo. “Aquí no hay porqué”: esta ley también es válida para cualquiera que tenga la función de transmitirla. Porque lo único importante es el acto de transmisión y no hay inteligibilidad, es decir verdadero conocimiento, que preexista a su transmisión. La transmisión es el conocimiento mismo. La radicalidad no puede

dividirse: no hay porqué, pero tampoco hay respuesta al rechazo [de la ausencia] del por qué bajo la penalidad de reinscribirse en la obscenidad antes mencionada (“HKW”, p. 279).

¿Qué es el proceso de “transmisión” que Lanzmann opone con la ausencia del *porqué* y que iguala con el conocimiento? Una primera respuesta es que se basa en el testimonio: de los testigos primarios, particularmente sobrevivientes o víctimas y de los testigos secundarios, atentos empáticamente a la voz, los silencios y gestos de los testigos primarios. Hemos de regresar a esta respuesta, que a su vez genera muchas preguntas, en especial: dada la importancia crucial de los testigos y su testimonio, ¿simplemente hemos de igualarlos al conocimiento?, ¿excluyen radicalmente otros modos de representación y de comprensión?, ¿cuál es la relación entre los testigos primarios y secundarios?, ¿se trata —o debería tratarse— de una identificación completa o de una total “empatía”? La fuerza de estas preguntas aumenta cuando nos damos cuenta que Lanzmann entiende por *transmisión* no sólo el testimonio sino también, más insistentemente, la encarnación, el revivir concreto, o lo que en la terminología psicoanalítica se llamaría pasaje al acto.

Antes de retornar a estas preguntas y a seguir documentando mis afirmaciones sobre la imagen de Lanzmann sobre su obra, me detendré en su uso de Levi y luego haré algunos planteos teóricos preliminares sobre los problemas de la representación y la comprensión, los intentos de plantear y enfrentar la pregunta sobre la ausencia del *porqué*. Lo que es sorprendente es que Lanzmann toma como algo propio, sin la adecuada evaluación y exégesis, lo que le dijo un guardia de las SS a Levi. Postula que estas palabras constituyen una ley válida para alguien encargado de la transmisión de lo que precisamente permanece sin aclarar: ¿el testimonio de los testigos, el sufrimiento traumático, el horror de la *Shoah*, lo inexpresable o imposible mismo? Aquí podríamos referirnos al contexto de la declaración que cita Lanzmann de *Survival in Auschwitz*, de Levi:

En realidad, todo el proceso de presentación de lo que era para nosotros un nuevo orden tuvo lugar de un modo grotesco y sarcástico. Impulsado por la sed, contemplé un carámbano por la ventana al alcance de la mano. Abrí la ventana y tomé el carámbano pero enseguida un enorme y robusto guarda que rondaba por allí me lo quitó. “*Warum?*”, pregunté en mi pobre alemán. “*Hier ist kein warum* (“Aquí no hay porqué”), respondió, empujándome.

Esta explicación es repugnante pero simple, no por razones ocultas sino porque el campo había sido creado para ese propósito. Si se quería vivir había que aprenderlo rápido y bien: “¡Ningún Rostro Sagrado los ayudará allí! No es una fiesta en la piscina de Serchio...”⁸⁵

Levi no presenta la “explicación” del guardia como una mera lección de supervivencia; la califica como repugnante pero simple aunque la sitúa como un aspecto grotesco y sarcástico dentro del contexto del campo de concentración. ¿Cambia esto el carácter básico que le adjudica Lanzmann? ¿Es válida su postulación como ley general sólo si se acepta el campo de concentración y su “nuevo orden” como modelo del mundo y como totalidad? ¿Es el peligro de esta aceptación la posibilidad de que nuestra perspectiva o “ley” se convierta en una profecía autocumplida?

Una parte importante –tal vez todo– depende no si se formula la pregunta sobre el porqué sino en cómo o por qué se la plantea. Ni puede uno escaparse a los dilemas de la autorreflexión crítica. El propio Levi quería una respuesta, por más que fuera parcial o incorrecta. No tomaba como propias las palabras del guardia de las SS y trató de enfrentar en su obra la ausencia del *porqué* con humildad y en la creencia de que, incluso, una comprensión parcial podía resultar de cierta utilidad en el intento de resistir tendencias que eran evidentes en el genocidio nazi o llevaban a él. Esta creencia puede parecer ingenua o al menos sostenida en alguna clase de fe. Pero la pregunta es si es preferible la perspectiva de Lanzmann. Aquí se puede intentar elaborar un conjunto de difíciles distinciones que apuntan hacia lo que le produce diferentes reacciones a Lanzmann.

Se pueden diferenciar al menos tres maneras de enfocar la ausencia del *porqué*. La primera implica la expectativa de una respuesta completamente satisfactoria al nivel de la representación y la comprensión. Una importante variante de este primer acercamiento, el intento de totalización, ha sido objeto de las críticas deconstructivas y es generalmente objeto de los ataques postestructuralistas y posmodernos. Jean-François Lyotard detecta totalización en los relatos de los amos y en las teorías de liberación. Para Derrida, se encarna en la idea metafísica de representación como reproducción o re-creación mimética de una su-

⁸⁵ Primo Levi, *Survival in Auschwitz*, en “Survival in Auschwitz” and “The Reawakening”: *Two Memoirs* (1958), trad. Stuart Wolf, Nueva York, Macmillan, 1968, pp. 28, 29. (Edición en español: *Trilogía de Auschwitz*, Barcelona, Aleph, 2005.

puesta presencia absoluta. Un punto básico de estas críticas es que no existe tal presencia absoluta que pueda ser representada. En cambio hay una marca mutua de pasado, presente y futuro, y el propio pasado es objeto de reconstrucción sobre la base de rastros y rastros de rastros. Lo que resulta interesante es que el propio Lanzmann describe su esfuerzo en términos de trabajar con rastros de rastros en un presente que está marcado por su relación con el pasado y el futuro, a pesar de que puedan discutirse algunas negaciones e inferencias que traza a partir de esta relación. “Cuando digo que construí el film con lo que tenía, lo que quiero decir es que no es un producto del Holocausto, que no es una película histórica: es una especie de acontecimiento originario dado que lo hice en el presente. Fui obligado a construirlo con rastros de rastros, y eso es lo fuerte en lo que hice” (“LP”, pp. 303-4). Pero como veremos, también Lanzmann —e incluso con mayor insistencia— emplea un lenguaje que pareciera implicarlo en una búsqueda de la presencia absoluta en el intento por borrar o instaurar rastros que encarnen o revivan un pasado no marcado por la distancia con el presente.

Se puede detectar una búsqueda de la presencia absoluta en una cantidad de tendencias aún vigentes en el pensamiento contemporáneo. En un nivel religioso, existe una idea de encarnación absoluta de la divinidad en el mundo, una idea que puede incluso ser considerada como idólatra. La *Bilderverbot* se aplicaría más claramente a representaciones de la divinidad o de objetos construidos como inmanentemente sagrados o como encarnaciones de la divinidad. En un nivel epistemológico, es positivista la idea de que un sistema notacional objetivante puede representar idealmente, mostrar transparentemente o capturar la esencia de un objeto. A un nivel psicológico, existe lo que puede considerarse una inversión del positivismo en la resurrección o reencarnación de un pasado que es experimentado como absolutamente presente. Subrayo este último sentido porque es importante en las explicaciones de Lanzmann. El positivismo y el objetivismo, a los que claramente rechaza, niegan o reprimen una relación transferencial con el objeto del cual se repiten aspectos cruciales en el discurso y la experiencia del observador. Por el contrario, en el pasaje al acto, se reencarna o se revive el pasado en un proceso transferencial no mediado en el que quedamos poseídos por objetos y sujetos a incursiones compulsivamente repetidas de restos traumáticos (alucinaciones, rememoraciones, pesadillas). Aquí la búsqueda de la presencia absoluta se vuelve fantasmática y completamente fuera de control.

Lanzmann rechaza insistentemente otra variante para satisfacer una completa representación o comprensión. Es la explicación normalizadora y armónica –ya sea un relato o una teoría– en la cual se considera que el pasado lleva continuamente a un presente o en el cual el presente se deriva de un pasado o de alguna teoría general. Aquí el conocimiento puede preexistir a su transmisión pues puede haber un plan, un proceso de desarrollo o una teoría general de la causalidad que explicaría el acontecimiento antes de su “transmisión” o incluso de su investigación. Podría considerarse como un procedimiento análogo cualquier explicación o presentación que ofreciera al lector o espectador un placer que negara o reprimiera la existencia misma del trauma que dio origen a la explicación. Cierta uso de imágenes de archivo o de representaciones directas pueden resultar presas de este enfoque armonizador y normalizador, a pesar de que puedan también traumatizar al espectador.

Lanzmann acusa a la historiografía moderna a causa precisamente de sus tendencias normalizadoras, armonizadoras e idealizantes. Por ejemplo, sostiene:

El peor crimen que puede cometerse, simultáneamente moral y artístico, cuando se trata de realizar una obra dedicada al Holocausto es considerarlo como *pasado*. El Holocausto es leyenda o presente. No es en ningún caso del orden del recuerdo. Un film consagrado al Holocausto sólo puede ser un contramito, es decir, una indagación en el presente del Holocausto o al menos en un pasado cuyas cicatrices están aún tan frescas y vívidamente inscriptas en lugares y conciencias que se prestan a ser contemplados en una intemporalidad alucinatoria.⁸⁶

Aquí Lanzmann rechaza la objetivación plena del Holocausto que pudiera relegarlo a un pasado inerte o a presumir que ha sido directamente historiado y normalizado. En referencia implícita a una expresión de Pierre Nora, muestra que los sitios que son tan importantes en su film son “*non-lieux de mémoire*” en los que hay sitios traumáticos que desafían o afectan el trabajo de la memoria. Y algunos aspectos de su comentario, sobre todo la referencia a una “intemporalidad alucinatoria”, evocan el tema general del pasaje al acto o el revivir el pasado.

⁸⁶ Lanzmann, “De l’holocaust à *Holocaust*, ou comment s’en débarrasser”, en *Au sujet de Shoah*, p. 316 ; desde aquí abreviado como “HH”.

El rechazo de Lanzmann a la cronología es igualmente insistente. “Los seis millones de judíos asesinados no murieron en el tiempo que les correspondía por lo cual cualquier obra que pretenda hoy hacer justicia al Holocausto debe adoptar como primer principio romper con la cronología” (“HH”, p. 316). Lanzmann pareciera estar aludiendo no a una simple cronología sino a la integración narrativa de esa cronología en una historia lineal que tiene un comienzo, un medio y un fin satisfactorios, una historia dedicada a llenar las brechas hasta llegar a una especie de clausura que ofrezca placer al lector o espectador y que lo fuerce a que el trauma no lo afecte.

En *Shoah*, el ex *sonderkommando* Philip Müller muestra un estilo narrativo tradicional que hasta cierto punto traduce su desconcertante historia a una forma conciliatoria y modulada. Parece haber contado su relato muchas veces antes y se muestra capaz de actuar con el virtuosismo de un narrador experto, hasta casi convertirse en un bardo del último desastre. Lanzmann no hace nada para interrumpir el relato de Müller y se muestra como un escucha paciente y atento. La narración sólo se detiene cuando Müller llega a un punto de ruptura al relatar que sus compatriotas al borde de la muerte en el “cuarto de desvestirse” comienzan a cantar el himno nacional checo y “Hatikva”. Con lágrimas en los ojos, dice: “eso le ocurría a mis compatriotas y me di cuenta de que mi vida había perdido sentido. ¿Por qué seguir viviendo? ¿Para qué? Así que me fui con ellos a la cámara de gas, resuelto a morir. Con ellos” (S, pp. 151-52). Müller abandona la cámara de gas sólo cuando una de las mujeres prontas a morir le dice que su acción es una insensatez: “Debes salir vivo de aquí, debes dar testimonio de nuestro sufrimiento y de la injusticia que nos han hecho” (S, p. 152). Como veremos, Lanzmann hace comentarios referidos a su propio deseo de morir junto a las víctimas, lo que muestra cuán cerca se siente de Müller.

En arte, el término para las obras que brindan un placer fácil y prematuro es *kitsch*: el mostrar armónica y sentimentalmente temas desconcertantes y potencialmente traumáticos. Un buen ejemplo de kitsch es *The Holocaust*, la escultura realizada por George Segal en 1984 y que se exhibe en el Lincoln Park de San Francisco. En ella hay simulacros de cuerpos muertos tirados casualmente en el suelo en una escena contemplativa que de algún modo es agradable a quien la mira. Otro ejemplo es la miniserie norteamericana *Holocausto*, de 1979, que, como señala Lanzmann, “muestra a los judíos entrando a las cámaras de gas llevando a otro del hombro, estoicos, como romanos. Es Só-

crates bebiendo su cicuta. Son imágenes ideales que permiten todo tipo de identificación consoladora. Pues bien, *Shoah* es cualquier cosa, menos consoladora”. Como observa Lanzmann, los esfuerzos armonizantes en general, y los de la miniserie de 1979 en particular, no logran reconocer que en toda transmisión de lo traumático hay siempre una parte “que no es transmisible” (“LP”, p. 295).⁸⁷

Esta última declaración introduce un segundo enfoque a la pregunta por la ausencia del *porqué* que algunos comentarios de Lanzmann parecen apoyar y ofrece un modo de ver o leer *Shoah*. Este enfoque demanda el reconocimiento activo de que todo dar cuenta –representación, relato, comprensión, explicación, forma de conocimiento– está *constitutivamente* limitado, sobre todo cuando se trata de ciertos fenómenos. En historiografía este reconocimiento requeriría la elaboración de diferentes formas de representación, narración y comprensión del Holocausto que no sean presas de la armonización, la idealización, el *kitsch* y el “placer prematuro del relato”. Saul Friedlander ha sugerido dos exigencias para este tipo de historiografía: la interrupción del relato del historiador por las voces de las víctimas –precisamente el tipo de testimonios que conforman la base del film de Lanzmann–, y la consiguiente disrupción del relato (o toda narración continua, armonizante) por el comentario crítico y autocrítico del historiador. Como formula Friedlander:

Es una cuestión de elección que el comentario se construya en la estructura narrativa de la historia o se desarrolle como un texto separado, sobreimpuesto, pero la voz del comentador debe oírse claramente. El comentario tiene que interrumpir la fácil progresión lineal del relato, introducir interpretaciones alternativas, cuestionar cualquier conclusión parcial, abandonar la exigencia de clausura. Dada la necesidad de alguna forma de secuencia narrativa en la escritura de la historia, ese comentario puede introducir refracciones

⁸⁷ Un reciente objeto de lo que podría casi llamarse el *spleen* de Lanzmann es *La lista de Schindler* (1993), de Steven Spielberg, a la que ve como un epítome de *lo kitsch*. Pese a que su respuesta es extrema, este film es hasta cierta medida importante, sentimentalmente armonizador, particularmente en su final esperanzador, que pinta a la figura de Schindler como un santo y un mártir y presenta un ritual en colores que parece brindar un consuelo para las heridas del pasado que parece demasiado simple.

⁸⁸ Saul Friedlander, *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, p. 132. Friedlander escribe también: “La dificultad principal de los historiadores de la *Shoah*, al enfrentarse a los ecos del pasado traumático, es mantener cierto equilibrio entre la emoción que aparece constantemente

fragmentarias o constantemente recurrentes del pasado traumático usando todo número de puntos de vista diferentes.⁸⁸

Sugeriría que una de las funciones de estas interrupciones o disrupciones es incorporar al relato una dosis muda o forma de trauma que —a la distancia que permita el pensamiento crítico y la elaboración— reactive pero que no simplemente reencarne o haga volver a vivir los traumas del pasado. También se observa que la perspectiva de Friedlander no es una invitación al narcisismo y a la reflexión interminable sino una insistencia para que se indague en los procedimientos de representación y comprensión, particularmente en relación a casos límite que muestran más flagrantemente la limitada naturaleza constitutiva de la investigación. En verdad, el evitar esta autorreflexión crítica puede llevar al narcisismo e incluso a una autorreflexividad involucionada y estetizante.

El propio Lanzmann parece cerrar esta segunda posición sobre la pregunta por la ausencia del *porqué*, cuando escribe:

Se debe conocer y ver, y se debe ver y conocer. Indisolublemente. Si vamos a Auschwitz sin conocer nada de Auschwitz y la historia de ese campo, no veremos nada, no comprenderemos nada. Del mismo modo, si sabemos sin haber estado tampoco comprenderemos nada. Por lo tanto debe existir una conjunción de ambos. Por eso es capital el problema de los lugares o sitios. No hice un film idealista, lleno de grandes reflexiones metafísicas y teológicas sobre qué les pasó a los judíos, por qué se los asesinó. Es un film a nivel del suelo, un film sobre topografías, geografías. (“LP”, p. 294)

Más aún, a veces Lanzmann percibe que su rechazo a la representación directa no puede ser total y que no existen puros rastros de rastros. Las imágenes de archivo que excluye hacen sentir su presencia y su método de limitarse a las palabras actuales y a las escenas del estado actual del campo y de los sitios del ghetto queda asediado por imáge-

quebrando el ‘escudo protector’ y el adormecimiento que protege a ese mismo escudo. En realidad, el adormecimiento o el efecto distanciador del trabajo intelectual con la *Shoah* es inevitable y necesario; la recurrencia de fuertes impactos emocionales suele también ser inesperada y necesaria. ‘Elaborar’ significa, primero, tener conciencia de ambas tendencias, permitiendo que haya un equilibrio entre las dos cuando sea posible. Pero ni el adormecimiento protector ni la emoción disruptiva son completamente accesibles a la conciencia” (p. 130).

nes de películas y por fotografías que ha visto casi toda persona de cierta edad (incluso los testigos de Lanzmann). Por ejemplo, señala: “Pasa a veces que me encuentro con gente que está convencida de haber visto documentos en mi film: los alucinaron. La película hace trabajar a la imaginación. Alguien me escribió, bastante magníficamente: ‘Es la primera vez que oigo el grito de un bebé en una cámara de gas’. Aquí tenemos todo el poder de la evocación y de la palabra” (“LP, p. 297). Sin embargo queda pendiente saber qué les pasará a los espectadores de una generación posterior que pueden no estar familiarizados con las imágenes que Lanzmann excluye intencionalmente. ¿Tomarán estos bellos paisajes pastoriles como tales o simplemente como estetizaciones nostálgicas, a menudo en claroscuro de ruinas de un pasado olvidado, en lugar de un comentario amargamente irónico sobre el pasado que ocultan esos sitios y que se revela inmediatamente a aquellos con ciertas imágenes e información? Más aún, ¿es posible que los documentos, imágenes y filmaciones no tengan un efecto banalizador sino que puedan servir para otorgar pruebas de realidad a una imaginación que de otro modo podría caer en la obsesión y la alucinación? ¿En verdad, pueden incluso aumentar el desafío enfrentado por la imaginación artística intentando dar cuenta de lo imposible?

Puede leerse aquí una de las declaraciones más provocativas y memorables de Lanzmann sobre su film. Un planteo que se balancea en el borde entre una concepción de la comprensión y la representación como limitada constitutivamente y otra que va más allá de esta aceptación hacia una tercera posición: el rechazo absoluto a la ausencia del *porqué*:

Comencé precisamente por la imposibilidad de volver a contar esta historia. Puse esta imposibilidad al comienzo. Lo que se encuentra al comienzo de esta película es por un lado la desaparición de los rastros: ya no queda nada. No hay nada (*le néant*) y debo hacer un film partiendo de esa nada. Por otro lado, estaba la imposibilidad de los propios sobrevivientes de contar esta historia, la imposibilidad de hablar, la dificultad —que se percibe a todo lo largo del film— de dar nacimiento a la cosa y la imposibilidad de nombrarla: su carácter innombrable. Es por eso que me resultó tan difícil encontrar un título (“LP”, p. 295).

Agregaría sucintamente que una explicación que se ocupara de la pregunta por la ausencia del *porqué* estaría constitutivamente limitada por al menos dos conjuntos de factores o fuerzas: el trauma y la perfor-

matividad, en especial la que abarca temas normativos. Ya he aludido repetidamente al trauma y es realmente crucial para entender el enfoque de Lanzmann sobre la comprensión. El trauma es precisamente la brecha, la herida abierta del pasado que se resiste a cerrarse, curarse por completo o armonizarse en el presente. En un sentido es una nada que permanece innombrable. Como ha escrito Cathy Caruth:

En el Stress de Desorden Post-Traumático (PTSD) [...] los imperiosos acontecimientos del pasado poseen repetidamente, en imágenes y pensamientos invasores, a quien ha pasado por ellos. Esta singular posesión del pasado [...] se extiende más allá de los límites de una patología marginal y se ha convertido en una característica central de la experiencia del sobreviviente de nuestro tiempo. Pero lo que resulta particularmente sorprendente en esta experiencia singular es que sus insistentes reescenificaciones del pasado no sólo sirven como testimonio de un acontecimiento sino que, aunque sea paradójico, dan prueba de un pasado que nunca fue experimentado totalmente tal como ocurrió. Es decir que el trauma no sólo sirve como registro del pasado sino que precisamente registra la fuerza de una experiencia que no ha sido aún completamente apropiada.⁸⁹

Se puede sostener que toda persona severamente traumatizada no puede superar completamente el trauma sino que hasta cierto punto debe pasarlo al acto o revivirlo. Más aún, se puede insistir que todo atento testigo secundario o todo relato aceptable de experiencias traumáticas debe quedar marcado de modo importante por el trauma, o permitir que el trauma registre sus propios procedimientos. Esta es una de las razones fundamentales por la cual algunas historias u obras de arte convencionales y armonizadoras pueden resultar realmente inaceptables. Pero no hay una única perspectiva de cómo enfrentar el trauma en la vida, en la historia y en el arte. Freud afirmaba que la tendencia tal vez inevitable a pasar el pasado al acto al revivirlo compulsivamente podía contrarrestarse por medio del esfuerzo para elaborarlo a través de una manera que, en la medida de lo posible, convirtiera al pasado en recuerdo y posibilitara cierto control responsable sobre nuestra conducta al respecto y sobre las exigencias habituales de la vida. Por ejemplo, el aislamiento y la desesperación de la melancolía y la depresión, unidas al revivir compulsivo y repetido del trauma de-

⁸⁹ Cathy Caruth, "Introduction", *American Imago* 48 (1991), 417.

ben enfrentarse y hasta cierto punto contrarrestarse con el duelo en el cual hay un regreso a la vida luego de que se haya adquirido cierta distancia crítica con el pasado y el otro perdido ya no sigue siendo un objeto de identificación sin mediaciones.⁹⁰ Sería presuntuoso —en realidad, algo peor que una canallada— juzgar las vidas de las víctimas del Holocausto. Pero se podría afirmar, al menos respecto de los testigos secundarios en el arte y la historiografía, que se deberían hacer intentos interrelacionados pero diferenciados de complementar el pasaje al acto con formas de elaboración.

El problema de la elaboración genera la pregunta de cómo puede la performatividad ir más allá de cualquier idea restringida de representación o comprensión. La performatividad puede ser identificada con el pasaje al acto o con el revivir el pasado. Pero se trata de una perspectiva incompleta en el análisis y la crítica postfreudiana, por más dominante que sea. Puede afirmarse que en un sentido más amplio la performatividad requiere la conjunción del necesario pasaje al acto frente al trauma con intentos por elaborar problemas en una manera deseable, intentos que afectan problemas sociales y políticos y ofrecen una posibilidad de controlar responsablemente la acción. La pregunta es si Lanzmann en sus gestos más absolutos no tiende a limitar la performatividad al pasaje al acto e incluso a hacer lugar a una religiosidad desplazada y secular, en la cual la autenticidad se convierte en un equivalente de un movimiento que va más allá de ocupar el lugar de testigo secundario y lleva a una identificación completa con la víctima. Esta identificación plena no sólo nos permitiría pasar vicariamente al acto el trauma con el yo como víctima sustituta, sino hacer que obliguemos a la víctima a revivir los acontecimientos traumáticos escondiendo así nuestra intrusividad que implica hacer preguntas que llevan a la víctima al punto de quiebre.

Antes de ocuparnos de lo que he llamado el giro absolutista de Lanzmann, su movimiento desde una idea de naturaleza constitutivamente limitada de una explicación a su rechazo absoluto a la pregunta por el *porqué* y a la comprensión, volveré brevemente al importante ensayo de Shoshana Felman. Su amplio análisis es tal vez el enfoque

⁹⁰ Ver especialmente “Remembering, Repeating and Working-Through” (1914), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trad. James Strachey, vol. 12, Londres, Hogarth Press, 1958, pp. 145-56, y “Mourning and Melancholia” (1917), *Standard Edition*, vol. 14, 1957, pp. 237-60.

más famoso e influyente sobre *Shoah*, y es verdaderamente excepcional pues se ha encontrado con la recepción favorable de Lanzmann. En verdad, puede casi considerárselo la lectura autorizada de *Shoah*. Podría decirse que hay cierta convergencia sino identidad entre Felman y una parte de Lanzmann, aquella que rechaza absolutamente la pregunta por la ausencia del *porqué*. En Felman, *Shoah* se convierte en una ficción del real lacaniano antes que de un real histórico, y el resultado es una absolutización del trauma y de los límites de la representación y la comprensión. El trauma se convierte en un hueco universal del “Ser” o una “Cosa” innombrable, y la historia queda al margen en provecho de la Historia como trauma indiscriminado. Más precisamente, su enfoque de la película se basa en una combinación distintiva de Paul de Man y Lacan y produce una transición sin mediaciones del estatuto de testimoniante al de víctima afectada y traumatizada, no sólo como objeto analizado sino también como posición subjetiva del narrador o escritor. Hay también un uso rutinario de la hipérbole o el exceso, una transferencia descontrolada y un pasaje al acto –a menudo justificados por una teoría restringida de la performatividad o de la ejecución– que parecen ser el horizonte del psicoanálisis y del propio discurso de Felman. Un indicio sintomático de la rutinización del exceso y la absolutización del trauma es el repetido uso que hace Felman de la expresión *aunque sea paradójico*, o de la palabra *paradójicamente*, que demuestra la fuerza de la repetición-compulsión pero que puede también achatar la paradoja, eliminar sus posibilidades generativas y generalizar la doble identidad como el inmediato y ubicuo bloque con el que se tropieza en el lenguaje y en la vida.

El análisis que de *Shoah* hace Felman es distintivo en su lugar significativo como contribución al libro *Testimony*, en el cual De Man no está presente con su propia voz o ventrilocuado por otros (como Melville, Camus o incluso Levi) cuyas palabras tuercen para que encajen en los silencios de De Man respecto del Holocausto y su relación con él. En realidad, De Man habita *Testimony* de modo alucinatorio y el análisis de Felman tiende a ser exculpatorio respecto de él y su “silencio” vinculado a sus escritos periodísticos durante la Segunda Guerra.⁹¹ A través de la confusión con Levi, De Man llega a surgir como una víctima traumatizada que en su admirable silencio sólo puede dar cuenta del

⁹¹ Ver mi análisis de este tema en *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca, Cornell University Press, 1994, pp. 116-25.

colapso del testimonio. Los argumentos generales de Felman acerca del silencio, la desorientación y el testimonio “paradójico” de la caída del testimonio tienden a quedar afectados por los propósitos específicos que cumplen respecto de De Man. Es más, su elección de Lanzmann le permite elaborar, o al menos dejar atrás, su relación transfereencial y acrítica con De Man. Sin embargo, la consecuencia de ese desconcertante movimiento parece ser una relación comparable con Lanzmann.

El acercamiento de Felman a *Shoah* es una participación celebratoria basada en la empatía o en una transferencia positiva no afectada por el juicio crítico. Su discurso tiene resonancias con una cierta dimensión del film que es más pronunciada en la *Warumverbot* de Lanzmann. Su estrategia discursiva es repetir temas o motivos del film en una serie fragmentada de comentarios, a menudo parciales, cuyo acorde dominante es la idea de que *Shoah*, “aunque sea paradójico”, da cuenta de la caída y de la imposibilidad de testimoniar en un mundo en el cual el trauma es equivalente a la Historia y la escritura verdadera es necesariamente una escritura del desastre. “Entender Shoah es no *conocer* el Holocausto sino adquirir nuevas certezas de lo que significa *no conocer*, entender que el *borramiento* forma parte del funcionamiento de nuestra *historia*” (“RV”, p. 253).

Felman enfatiza los límites de la comprensión y el conocimiento y la importancia del reconocimiento de lo que escapa al conocer y al control. Pero, desde su perspectiva, este énfasis se vuelve tan previo e invasivo que testimoniar la imposibilidad del testimonio se transforma en un proceso que todo lo consume: el trauma es tan imperioso que las distinciones amenazan con desaparecer y el mundo emerge como un *univers concentrationnaire*. Esta confianza en la pregunta retórica (y el uso paralelo del énfasis) ocupa todo el texto, y la teoría parece consumirse y confundir la vida con el arte autorreflexivo y la crítica autodramática.⁹² Así:

Shoah se dirige al espectador con un desafío. Cuando nos hallamos dispuestos a testimoniar esta reactuación del asesinato de los testigos,

⁹² La auto-dramatización es más flagrante en Felman, “Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching”, cap. 1 de Felman y Laub, *Testimony*, en donde analiza su propia reacción y la de una clase al ver testimonios del Holocausto. En una extensa sección de su análisis de Lanzmann (ver “RV”, pp. 242-57), Felman interpreta *Shoah* en términos del “viaje” personal del director o de saga, amenazando de este modo con subordinar al film a cuestiones biográficas y hasta narcisistas.

ese segundo Holocausto que aparece espontáneamente ante la cámara y en la pantalla, ¿podemos a su vez transformarnos en *contemporáneos* del significado y el significante de esa reactuación? ¿Podemos ser contemporáneos del shock, del desplazamiento, del proceso de desorientación que es subrayado por esa reactuación testimonial? En otras palabras, ¿podemos asumir con firmeza no la finita tarea de otorgar sentido al Holocausto sino el trabajo infinito de encontrar la *Shoah*? (“RV”, p. 268)

Aquí la “tarea infinita” de “encontrar” un film parece desplazar extravagantemente a la “tarea finita” de “dar sentido al Holocausto”. En cambio, se podría insistir en la prioridad de encontrar un sentido —y reconocer activamente los límites en otorgar sentido— con respecto al Holocausto y situar al film, aunque sea importante, como un elemento de ese intento. En Felman, para resultar contemporáneo del shock, el desplazamiento y la desorientación producidos por la reactuación testimonial a veces parece equivalente a revivir o pasar al acto al pasado por medio de una identificación con la víctima, un proceso que demuestra la futilidad del control absoluto y la imposibilidad de escapar a los mecanismos compulsivos. Pero, en su forma no mediada, este proceso no sólo tiene implicancias auto-dramáticas sino que también cierra la posibilidad de elaborar los problemas aunque sea en una forma limitada y diferencial para la víctima y para el testigo secundario.⁹³ El “segundo Holocausto” al que se refiere Felman es la escena de *Shoah* en la iglesia de la aldea polaca cercana a Chelmno donde Simon Srebnik, uno de los dos sobrevivientes de los 400.000 muertos en el campo de exterminio, está en realidad sujeto a un proceso de revictimización.⁹⁴

⁹³ Cuando su clase amenaza con salirse de control luego de ver los testimonios del Holocausto, Felman asume el rol autoritario del lacaniano “sujeto supuesto saber” y presuntamente hace regresar a la clase al orden simbólico: “Luego de analizar el giro de los acontecimientos, concluimos que lo que se exigía era que yo reasumiera la autoridad como profesora e hiciera regresar a los estudiantes a la significación” (Felman, “Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching”, p. 48). (En Lacan, se supone que la noción de “sujeto supuesto saber” implica ironizar sobre la posición del analista que proclama ese estatus insostenible.) Tal vez demasiado rápidamente, Felman llega a la conclusión de que “en efecto, la crisis había sido elaborada y superada y se había llegado a una resolución tanto a nivel intelectual como vital” (p. 52). La pregunta es si puede construirse como elaboración el regreso a una figura de autoridad que ponga cierre a la desorientación y al pasaje al acto.

⁹⁴ Es discutible el número exacto de muertos en Chelmno. Henry Friedlander establece el mínimo en 152.000 muertos. Ver su *The Origins of Nazi Genocide: From Eutanasia to the Final Solution*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1995, p. 287.

Shoah es un film muy largo acerca de *comos y precisamente comos* y muy corto en *porqués*. En esta escena, Lanzmann ubica su única pregunta de por qué. Pregunta a los campesinos polacos, frente a la misma iglesia donde habían sido encerrados los judíos en su camino a Chelmo, por qué habían matado a los judíos. Recibe versiones de la antigua historia de la culpa de la sangre. Primero, un señor Kantorowski, organista y cantor de la iglesia (un papel en relación irónica al del Srebnik, como niño cantor durante el Holocausto), se adelanta y actúa una acusación doblemente desplazada de la víctima. Dice que su amigo le contó una historia presuntamente narrada por un rabino: “Los judíos fueron reunidos en una plaza. El rabino le preguntó a un SS. ‘¿Puedo hablarles?’ El SS dijo que sí. Así el rabino contó que alrededor de dos mil años atrás los judíos condenaron al inocente Cristo a la muerte. Y al hacerlo, exclamaron: ‘Que su sangre caiga sobre nuestras cabezas y sobre las cabezas de nuestros hijos’. Entonces el rabino dijo: ‘Tal vez ha llegado el momento de que eso pase, así que no hagamos nada, dejémonos llevar como se nos dice’”. Lanzmann le pregunta al traductor: ‘¿Él piensa que los judíos expiaron la muerte de Cristo?’”. El traductor contesta: “No cree eso, ni siquiera que Cristo buscara revancha... El rabino lo dijo: fue la voluntad de Dios, eso es todo.” (S, p. 89). Pero entonces, como para contradecir al traductor y expresar la mentalidad colectiva de la multitud, una mujer exclama: “Así Pilatos se lavó las manos y dijo: ‘Cristo es inocente’ y envió a Barrabás. Pero los judíos exclamaron: ‘Que la sangre caiga sobre nuestras cabezas’. Eso es todo; ahora lo saben” (S, p. 90). Aquí parecíamos estar ante un siniestro pasaje al acto de lo aparentemente repetido.

A veces Lanzmann parece pensar que cualquier pregunta del por qué producirá respuestas similares a las de los campesinos polacos. Esta opinión confunde indiscriminadamente todos los modos de indagación y acerca a la comprensión histórica al mito y al prejuicio. La propia Felman no sólo tiende a compartir esta opinión sino que ofrece una sobreinterpretación de la escena frente a la iglesia:

Lo que *habla a través suyo* (el señor Kantorowski) (de una forma como para explicar su rol en el Holocausto) es, por una parte, el silencio (histórico) de la iglesia y, por otra, el silencio de todos los marcos de explicación existentes, el no discurso de todos los esquemas de interpretación preconcebidos, que disponen del acontecimiento –y de los cuerpos– con referencia a algún otro marco. El colapso de la

materialidad de la historia y de la seducción de una fábula, la reducción de un acontecimiento amenazante e incomprensible a una unidad de explicación tranquilizadamente mítica y totalizadora es, en efecto, a lo que tienden todos los esquemas interpretativos. La satisfecha y vacía interpretación del señor Kantorowski representa, sin embargo, el fracaso de todos los discursos culturales armados para explicar y para dar cuenta del Holocausto [...] Lo que dramatiza la escena de la iglesia es el único encuentro posible con el Holocausto, bajo la única forma posible de un encuentro perdido. (“RV”, pp. 266, 267-68)

Aquí el “silencio (histórico) de la iglesia” está estrechamente asociado a la creencia de Lanzmann, desarrollada de forma más calificada por Felman, de que el antisemitismo y el genocidio nazi, aunque único y radicalmente disyuntivo, mantenía una continuidad con el tradicional antisemitismo cristiano, una creencia basada excesivamente en un esquema interpretativo preconcebido e insuficientemente sensible a la especificidad de los procesos históricos. Pero el punto más general es que Felman limita las opciones a los “esquemas interpretativos preconcebidos”, a “una unidad de explicación tranquilizadamente mítica y totalizadora” o “discursos culturales armados” por un lado, y el “acontecimiento amenazante e incomprensible” o el “encuentro perdido”, por el otro. El único discurso capaz de ocuparse de este último es el discurso indirecto o paradójico que hace “*hablar al silencio* desde dentro y alrededor del falso testigo” (“RV”, p. 266). Sugeriría que no es que el discurso indirecto y la paradoja carezcan de importancia, sino que la restricción de todo discurso válido a ellos depende de una comprensión excesivamente parcial que confunde sin más historia y mito (o limita a la Historia a una “materialidad” teóricamente concebida y abstracta). Más aún, esa restricción tiende a excluir la posibilidad de un discurso histórico constitutivamente limitado que se ocupe de la difícil cuestión de elaborar los problemas sin eliminar la significación del trauma y la intrincada relación de los discursos directos e indirectos al enfrentarlo.

Felman parecería restringirse a la falta de dirección y al pasaje al acto, y su propia prosa testifica o da testimonio de una interminable repetición-compulsión pues hace y rehace el argumento con obsesiva intensidad, yendo y volviendo a escenas de *Shoah* que son leídas bajo esta luz. Su enfoque efectivamente muestra el poder compulsivo del film sobre el espectador empático de un modo que no encajaría completamente en un análisis más crítico. Por lo tanto recomendaría al

lector que examinara de cerca el ensayo de Felman y que lo usara como un contrapunto de mi propio enfoque. Pero también sugeriría que la extensión misma de su ensayo da cuenta de un modo melancólico de repetición que mantiene una relación mimética o emuladora de la extensión y movimientos de la película de Lanzmann.

En el caso de *Shoah*, el tema de la extensión es sin embargo más problemático. Por un lado, podría plantearse que el tema mismo del film (en contraste significativo con la película como tema del ensayo de Felman) es tan vasto e importante que cualquier longitud resulta breve e inadecuada; en realidad que la longitud, al parecer repetitiva, y los extensos vacíos y silencios de la película son necesarios para transmitir al espectador un mudo trauma que requiere de una “comprensión” empática. Por otro lado se podría sostener que las nueve horas y media de *Shoah* muestran un modo de pasaje al acto, y que las repeticiones del film, pese a que suelen ofrecer sutiles modulaciones, también dan cuenta del trabajo de una repetición-compulsión melancólica en la que el trauma puede por momentos ser reactuado o transmitido sin la suficiente atención a los intentos (incluyendo los de los sobrevivientes) por elaborar los problemas.⁹⁵ Tanto la primera como la segunda parte del film parecen concluir –o terminar sin concluir– en el mismo lugar: la primera con la melancólica desesperación de Srebnik, quien pensó que sería la última persona, y la actuación de una especie de truco que hacía acordar al utilizado para gasear a los judíos; la segunda con la desesperación de Simha Roten, líder sobreviviente del

⁹⁵ Como señala Felman en una nota al pie: “Cf. la concepción de Lacan sobre lo ‘Real’ como un ‘encuentro perdido’ y como ‘lo que retorna al mismo lugar’” (“RV”, p. 268 n. 44). Se puede afirmar que la realidad histórica es una formación de compromiso que implica, o que es repetidamente interrumpida por el real lacaniano (¿trauma?) pero que no puede reducirse simplemente ni confundirse con él. También puede especularse precavidamente (en línea con las opiniones de Nicolas Abraham y Maria Torok) que el propio deseo de Lanzmann de identificarse con las víctimas se basa en una herida oculta causada por el hecho de que no fue realmente una víctima de la *Shoah* que comparta el destino de sus objetos de estudio. En verdad, este “trauma” específico puede ser ese encuentro perdido o perturbadora ausencia a las que convierte en una falta o pérdida de su experiencia. Lanzmann nunca reconoce explícitamente la herida o brecha causada por no haber participado en el inexpresable acontecimiento, un reconocimiento que puede ser necesario para intentar elaborar su relación con las víctimas en lugar de pasar al acto interminable y obsesivamente (o “incorporar” invasoramente al otro). Ver Nicolas Abraham y Maria Torok, *The Shell and the Kernell: Renewals of Psychoanalysis*, trad. y ed. Nicolas T. Rand, Chicago, University of Chicago Press, 1994, esp. parte 4.

levantamiento del Ghetto de Varsovia quien creyó que sería el último judío, y el paso de un tren. Cierta y significativamente estas escenas resisten a la clausura y dan cuenta que no cerrará ni desaparecerá el pasado, un pasado que debe permanecer como una herida abierta en el presente, pero lo hacen con una tonalidad dominante de melancolía y desesperación irremediables.

Esos “finales” casi parecen preparar la escena del próximo film de Lanzmann, *Tsahal* (1994), donde Israel parece en un sentido la tierra del renacimiento sino de la redención y la oportunidad para que los judíos sean agentes en duro contraste con su rol de víctimas en la diáspora. Más aún, el ejército parece ser el ejemplo problemático pero aún así celebrado de acción, y el tanque o el avión contrastan con algo que recuerda en cierta manera al tren y el vagón de *Shoah*. Esta lectura de *Tsahal* y su relación con *Shoah* es demasiado simplista. Pero en *Tsahal* el Holocausto sigue siendo una referencia fundamental y un motivo persistente, y en la tierra del renacimiento se sigue viviendo en constante temor y con sabor a muerte. Sin embargo, existe un marcado contraste entre la posición de los judíos en las dos películas, y en *Shoah* se ve una construcción limitada del rol del accionar y la resistencia judías en el Holocausto.

Rudolf Vrba, un resistente escapado de Auschwitz, aparece primero en el film para testificar sobre la eliminación de los judíos engañados en el campo checo y el suicidio de Freddy Hirsch, su líder, quien sintió una responsabilidad especial por los niños y no pudo ponerse al frente de la revuelta.⁹⁶ Estos acontecimientos están insertos en una secuencia editada que incluye a Vrba, a Müller y a Richard Glazar, y que incorpora como motivos anexos la explosión de uno de los crematorios de Auschwitz y los preparativos de la rebelión de Treblinka. (Es durante esta secuencia que Müller se quiebra.) El levantamiento del

⁹⁶ Es digno de notar que Lanzmann tiene poco que decir sobre Vrba en sus comentarios y entrevistas. Vrba no fue miembro del *Sonderkommando* y no “revive” el pasado. Su confianza en la ironía es constante y tal vez excesiva. Es también interesante que se mencione a Vrba brevemente y sólo al pasar en el ensayo de Felman y que su nombre no aparezca en el index del libro. Richard Glazar aparece en el index, pero su testimonio apasionado recibe relativamente escasa atención tanto en sus comentarios como en los de Lanzmann. En verdad, un análisis intenso de los testimonios de Vrba y Glazar, junto a sus declaraciones extrafilmicas pueden ofrecer una base para una lectura de *Shoah* que difiere de modo importante de la aparentemente dominante autoexplicación de Lanzmann.

Ghetto de Varsovia es presentado sin que importen demasiado sus dimensiones genuinamente heroicas, una dimensión tal vez excesivamente monumentalizada en la famosa escultura de Nathan Rapoport que sirve primariamente como contrapunto irónico en *Shoah*. La opinión dominante del levantamiento surge de la mirada de dos líderes sobrevivientes en Israel que viven en devastación y desesperanza. El segundo a cargo de la Organización Judía de Combate, Itzhak Zuckermann (“Antek”) habla fuera de pantalla como una voz fantasmal de un cuerpo y un rostro arruinados. Dice: “Comencé a beber después de la guerra. Fue muy difícil, Claude, me preguntaste por mi impresión. Si pudieras beber de mi corazón, te envenenarías” (S, p. 182). El testimonio más extenso de Simha Rottem (“Kajik”) está más armado pero está en consonancia con las palabras de Zuckermann.

Volvamos al rechazo absoluto de Lanzmann a la pregunta por la ausencia del *porqué* y examinemos más de cerca cómo informa las dimensiones de su autoexplicación y su deseo como realizador cinematográfico. Lanzmann es franco en relación al rol de sus obsesiones al filmar *Shoah*: “Alguien incluso me preguntó, ‘¿cuál fue su concepto?’. Fue la pregunta más absurda. *No tuve concepto*, sabía que no habría archivos. Tenía algunas obsesiones personales [...] he hecho siempre las mismas preguntas. La circularidad del film está vinculada al carácter obsesivo de mis preguntas, a mis propias obsesiones” (“LP”, pp. 294, 300). Tal vez no sea irrelevante que estas obsesiones pertenecieran al intelectual secular que no fue criado como judío practicante sino que asumió una cierta identidad judía de manera significativa al hacer su trilogía de películas (*Why Israel*, 1973; *Shoah*, 1985; y *Tsahal*, 1994). Y al realizar *Shoah*, Lanzmann tuvo la sensación de que “había una brecha absoluta entre el conocimiento libresco que había adquirido y lo que me decía la gente” (“LP”, p. 294).

Una de las cosas que aparentemente aprendió al hacer el film fue la naturaleza absolutamente única y puramente disyuntiva del Holocausto, que invalidaba la comprensión histórica al tratar ésta de explicarlo. “Entre las condiciones que permitieron el exterminio y el exterminio mismo –el *hecho* del exterminio– existe una ruptura de la continuidad, hay un hiato, un salto, existe un abismo” (“HH”, pp. 314-15). Así, “para mí hay una especificidad absoluta del antisemitismo. Más aún, el destino y la historia del pueblo judío no pueden compararse con los de ningún otro pueblo” (“HH”, p. 310). Del mismo modo, “Auschwitz

y Treblinka no pueden compararse con nada, nunca se compararán con nada” (“HH” p. 307). Y precisamente “es cierto absoluto del horror lo que no es transmisible” (“HH”, p. 309-10).

Pero Lanzmann se contradice en la medida en que cree que el Holocausto es “el monstruoso pero legítimo producto de toda la historia del mundo occidental” (“HH”, p. 307). Mitiga la contradicción al afirmar que “*El Holocausto es único pero no aberrante*. No es obra de un grupo de criminales irresponsables y atípicos sino que debe considerárselo por el contrario como la expresión de las tendencias más fundamentales de la civilización occidental” (“HH”, pp. 311-312). Pero la mera idea de que el Holocausto no es aberrante no elimina la contradicción entre afirmar que es absolutamente único y disyuntivo y que es “producto de toda la historia del mundo occidental” o “la expresión de las tendencias más fundamentales de la civilización occidental”. Lanzmann nunca aclara el sentido específico con el que piensa que el Holocausto es producto de toda la historia del mundo occidental o de las tendencias más fundamentales de Occidente. No se basa, como por ejemplo Philippe Lacoue-Labarthe, en la idea heideggeriana del destino del ser que asume la forma moderna de una *Gestell* tecnológica.⁹⁷

Probablemente confíe más, aquí como en otras expresiones, en la idea de Hilberg del desarrollo del antisemitismo cristiano en el antisemitismo nazi, a pesar de que ciertas sutilezas del análisis de Hilberg se pierdan en el carácter absoluto y directo de las formulaciones de Lanzmann. Hilberg planteaba en *Shoah*:

Los nazis resultaron inventivos con la “solución final”. Esa fue su gran invención y diferenció a su proceso de todos los demás que precedieron a ese acontecimiento. A este respecto, lo que se trasluce cuando se adoptó la “solución final” —o, para ser más precisos, la burocracia se ocupó de ella— fue un punto de inflexión en la historia. Aun aquí sugeriría una progresión lógica, que se cumple en lo que podría llamarse clausura, pues desde los primeros días, desde el siglo cuarto, desde el siglo sexto, los misioneros del cristianismo le han dicho a los judíos: “No deben vivir entre nosotros como judíos”. Las autoridades seculares que los siguieron desde la Edad Media tardía decidieron: “No deben vivir entre nosotros” y los nazis decretaron finalmente: “No deben vivir” (S, p. 60).

⁹⁷ Ver Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger, Art and Politics*, trad. Chris Turner, Cambridge, Mass., Basil Blackwell, 1990.

Este pasaje supone que la temporalidad involucra desplazamiento en el sentido de repetición con cambio, a veces un cambio disyuntivo o traumático. Pero el esfuerzo de Hilberg tiende al creciente y anónimo proceso estructural burocrático, que puede impedir hacer completa justicia al carácter distintivo del genocidio nazi, al complejo rol del racismo biológico, los chivos expiatorios, y del sacrificialismo desplazado y distorsionado en el Holocausto.⁹⁸

⁹⁸ Existe también un sentido en el interés casi burocrático de Lanzmann por los detalles y por las tomas y *travellings* aparentemente interminables y tal vez deliberadamente tediosos—sobre todo de rieles—, que explica que el film presente a la Shoah en términos de industrialización del asesinato masivo y de “maquinaria de destrucción” (en la expresión de Hilberg), así como la forma en que los rastros del pasado nazi quedan cubiertos o absorbidos por la vida contemporánea “normal”. Esta concepción parcialmente exacta no queda suficientemente balanceada por otras consideraciones. Incluso los ex nazis a los que se entrevista tienden a ser suaves y complacientes con sus recuerdos o negar el conocimiento y la participación en crímenes. Hay pocas partes del film que sugieran los elementos menos rutinarios del nazismo: su apelación por momentos “extática” a sus ideólogos y seguidores, su poder para fascinar el escenario contemporáneo y los componentes sacrificiales desplazadamente rituales o dementes de su inquina contra las víctimas. (Se podría señalar que es simplista interpretar esos componentes como una regresión a la barbarie. En realidad plantean el problema específico de la relación de algunas fuerzas, como la búsqueda de chivos expiatorios y el sacrificialismo distorsionado—que pueden ser formas reprimidas que regresan en la historia occidental— con fenómenos modernos como la burocratización extrema y la racionalidad formal. Para estas cuestiones, ver mi *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, especialmente pp. 90-110.) También señalaría que existe una diferencia fundamental entre afirmar que los elementos religiosos desplazados, sobre todo un sacrificialismo distorsionado que incluye chivos expiatorios y victimización, son operativos en algunos aspectos del Holocausto (sobre todo en la perspectiva y la conducta de ciertos victimarios de elite) y afirmar esos elementos con nuestra propia voz. En verdad, detectar su posible rol puede servir de base para su crítica así como de vigilancia de su posible repetición. Por contraste, Elisabeth Huppert, “Voir (Shoah)”, en *Au sujet de Shoah*, pp. 150-56, se basa en una teología negativa para ofrecer una interpretación religiosa bastante indiscriminada del Holocausto y transferir cualidades religiosas al film e incluso al propio Lanzmann. Así, escribe: “Es posible que haya ocurrido algo importante en los campos de concentración, lo más importante de la historia de la humanidad. Es posible que Dios se mostrara allí” (p. 150). En el film “no está representado lo innombrable” sino “que contemplamos a aquellos que han llegado al borde del abismo”. Más aún, “el vacío que llevamos en nosotros es tal vez aquel a través del cual participamos del principio divino. En *Shoah* está afuera del film, pero existe”. Por ende, el film resulta profético. “Adjudicarle el término *profeta* a Claude Lanzmann es embarazoso pero no hacerlo es mentir” (p. 151). Sami Nair, “Shoah, une leçon d’humanité”, en *Au sujet de Shoah*, pp. 164-74, ofrece una interpretación humanista y existencialista con tonos religiosos. Considera que cuando Abraham Bomba se quiebra resulta finalmente incapaz de “reprimir su humanidad martirizada”, y caracteriza

En Lanzmann, contrariamente a Hilberg, se tiende a poner el énfasis en el carácter único y en la disyunción radical. Lanzmann tiende también a insistir en la violencia y la muerte. “Es de la violencia desnuda de donde debe darse nuestro comienzo y, no como se suele hacer, desde las fogatas, las canciones, las cabezas rubias de la *Hitlerjugend*. Ni siquiera de las fanatizadas masas alemanas, el ‘Heil Hitler’ y los millones de brazos extendidos” (*Au sujet de Shoah*, p. 315). O una vez más:

Para que haya tragedia, debe conocerse ya el final, debe estar presente desde el origen mismo del relato; debe examinarse cada uno de los episodios; debe ser la única medida de las palabras, de los silencios, de las acciones, del rechazo a la acción, de la ceguera que la hace posible. Un relato cronológico [...] es esencialmente anti-trágico y la muerte, cuando llega, es siempre puntual, es decir que llega como no-violencia y como no-escándalo (“HH”, pp. 315-16).

La preocupación “trágica” por la muerte, como se la conoce originalmente, aunque violenta y escandalosa tiene implicancias en la realización de *Shoah*. “En mi film, la Solución Final puede no ser el punto de llegada del relato, sino su punto de partida” (“HH”, p. 315). Lanzmann observa también que:

Siempre estuve obsesionado por los últimos momentos, los últimos instantes que preceden a la muerte. Bien, para mí “el primer momento” es lo mismo, siempre me pregunto por el primer momento. Le pregunto al polaco. “¿Recuerda el primer convoy de judíos que llegó de Varsovia el 22 de julio de 1942? El primer shock de la llegada de judíos. Las primeras tres horas en Treblinka. El primer shock de los propios nazis: un día debieron llegar allí...

¡La primera vez es lo impensable! La puesta en práctica: ¿cómo se asesina? (“NM”, pp. 288-89)

al diálogo entre Bomba y Lanzmann como “digno de las mejores tragedias” (p. 172). “Precisamente porque persigue, a pesar de las lágrimas, su revivido martirologio”, Bomba “consigue entrar a la ascesis física. Se cubre de golpes como cuerpo y como conciencia para liberarse como palabra. Porque no hay otra salida que esta: *revivir en carne propia la tragedia de las víctimas torturadas*”. Más aún, “la aceptación de la ascesis [...] no sólo se impone a las víctimas sino también al propio Lanzmann” (p. 172). Nair también considera que Lanzmann “rehabilita y transfigura” a los judíos sobrevivientes, miembros del *Sonderkommando*, “mostrándoles su profunda *santidad*” (p. 175). Sin darse cuenta, Nair afirma y valida con su propia voz el posible rol de los procesos cuasi-sacrificiales del film.

Estas reflexiones ofrecen a Lanzmann una nueva oportunidad de maltratar a los historiadores que intentan comprender. “Esos historiadores: a veces me digo que terminarán locos queriendo entender. Hay momentos en que la locura es tratar de entender. Todos estos presupuestos, todas las condiciones que enumeran son ciertas, pero existe un abismo: pasar al acto, matar. Toda idea de engendrar muerte es un sueño absurdo de los no violentos” (“NM”, p. 289).

Parecería que la primera vez se repite paradójicamente en los últimos momentos antes de la muerte y en el revivir de un pasado traumático. Y lo primero, lo último y su repetición compulsiva escapan a toda comprensión. Se acuerde o no con esta posición extrema, hay que observar que existe un importante sentido en el cual la víctima traumatizada no ha vivido la experiencia inicial que revive compulsivamente. La “experiencia” inicial fue una brecha de la existencia que habitualmente produce un estado de estupor y desorientación. La víctima logra revivir o pasar al acto lo que no fue vivido, en el mejor de los casos para poder elaborar la experiencia en alguna forma que permita un reincorporación a la vida actual. Aunque Lanzmann tiene poco que decir sobre la elaboración y parece absolutizar el pasaje al acto, anhela ponerse exactamente en la misma posición que la víctima traumatizada que revive lo que él no ha vivido. Un inquisidor se aferra a este punto y presiona a Lanzmann cuando se refiere a retornar a la escena del crimen o a revivir lo que ha ocurrido. “Como si ya lo hubieras vivido, como si ya hubieras estado allí” (“NM”, p. 290). “Sí”, dice Lanzmann, “seguramente es cierto [...] Sólo se conoce lo que se reconoce” (“NM”, p. 290). Luego agrega:

¡Al mismo tiempo nunca viví eso! Necesité pasar por alguna experiencia mental que nada tiene que ver con lo que ha sido vivido pero... necesitaba sufrir al hacer este film con un sufrimiento que no es el de filmar a 25 grados bajo cero en Auschwitz. Un sufrimiento... Tuve la sensación de que al sufrir, la compasión pasaría a la película, permitiendo tal vez que también el espectador pasara por alguna clase de sufrimiento... (“NM”, pp. 290-91, elipsis en el original)

Luego de que Lanzmann afirmara que necesitaba sufrir al hacer el film y hacer que el espectador pasara también por alguna clase de sufrimiento, el preguntón señala astutamente: “algo que no ha sido vivido debe de todos modos ser revivido” (“NM”, p. 291).

De la elección de los “personajes” se desprende una importante consecuencia. Lanzmann prefiere las figuras que están más cerca de la muerte, que ofrecen un sentido escatológico en el que hay dos singularidades definitivas: el comienzo absoluto y un final definitivo. De allí su confesada predilección entre las víctimas por los miembros del *Sonderkommando*, el grupo especial encargado de quemar y eliminar los cuerpos en los crematorios. Aún más específicamente, quiere personas que revivan los traumas del pasado ante la cámara, personas con las cuales pueda identificarse negativa o positivamente de un modo no problemático. Por ejemplo, piensa que Bomba, el barbero que cortaba el pelo a las mujeres antes de que entraran a la cámara de gas de Treblinka, era al principio evasivo, neutral y aburrido. (Desde otra perspectiva, podría parecer que Bomba estaba relativamente encerrado en sí mismo, pero aún sacudido por sus experiencias.) Para Lanzmann:

Se volvió interesante en el momento en que, en la segunda parte de la entrevista, repite lo mismo, aunque diferentemente, cuando volví a colocarlo en la situación diciéndole: “¿Qué hizo? Imite los gestos que hizo”. Toma el cabello de su cliente (que habría cortado hacía tiempo si realmente lo hubiera estado haciendo dado que la escena duró veinte minutos.) Y a partir de ese momento la verdad se encarnó y revive la escena, de pronto el conocimiento quedó encarnado. En verdad se trata de un film sobre la encarnación (“LP”, p. 298).

Aquí Lanzmann sólo queda satisfecho cuando logra inducir a la víctima a retraumatizarse y a revivir el pasado. Su idea acerca de la mejor actuación y de la verdad misma equivalen al pasaje al acto, incluyendo el colapso de la víctima que no puede continuar. La parte de la escena que conduce a la “caída” de Bomba muestra la naturaleza invasora, si no inquisitorial y violenta, del insistente interrogatorio de Lanzmann.

Lanzmann: Pero le he preguntado y no me ha contestado. ¿Cuál fue su impresión la primera vez que vio a esas mujeres desnudas llegando con niños? ¿Qué sintió?

Bomba: Le diré algo. Sentir algo acerca...era muy difícil sentir algo, pues trabajar allí día y noche entre muertos, entre cuerpos, hacía desaparecer los sentimientos, estábamos muertos. No se tenía el menor sentimiento. En verdad, quisiera contarle algo que pasó. En la cámara de gas, cuando fui elegido para trabajar allí como peluquero, conocía a muchas de las mujeres que llegaron desde mi aldea de

Czestochowa. Las conocía, vivía con ellas en la aldea. Vivía con ellas en mi calle, y algunas de ellas eran amigas cercanas. Y cuando me vieron empezaron a preguntarme, Abe esto y Abe aquello: “¿Qué va a pasarnos?” ¿Qué podía decirles? ¿Qué podía decirles?

Un amigo mío trabajaba de peluquero —era un buen peluquero en mi aldea— cuando su esposa y su hermana entraron a la cámara de gas...No puedo. Es demasiado terrible. Por favor.

Lanzmann: Debemos hacerlo. Lo sabes.

Bomba: No seré capaz de hacerlo.

Lanzmann: Debes hacerlo. Sé que es muy duro. Lo sé y pido perdón.

Bomba: No me haga seguir, por favor.

Lanzmann: Por favor. Debemos continuar (S, pp. 107-8; elipsis del original).

Es imposible transmitir la larga pausa en el discurso de Bomba cuando intenta literalmente revivir el pasado. Creo que sería equivocadamente considerar esta escena en términos de la de alguna manera insistencia sádica de Lanzmann en seguir. Más importante en su posición subjetiva como realizador es el deseo de encontrar gente con la cual poder identificarse y cuyo sufrimiento puede adoptar como víctima vicaria. Pero es difícil interpretar el hecho de que la cámara no se ve en lugar alguno de la peluquería aunque esté completamente rodeada de espejos. ¿Se trata de un signo de la ausencia de autorreflexión crítica de la posición subjetiva de Lanzmann o un efecto de alienación que hace que el espectador piense y se pregunte?

En la película, los polacos tienden a ser objeto de una identificación fuertemente negativa, salvo en dos casos: Jan Karski y el conductor del tren, Henrik Gawkowski. Karski, un profesor universitario que vivía en los Estados Unidos en el momento de la entrevista, fue el correo del gobierno polaco en el exilio, contó sus experiencias al visitar el Ghetto de Varsovia y trató de convencer a los aliados de la importancia de lo que ocurría con los judíos de Europa. Se quebró enseguida de comenzar su testimonio. Sus palabras iniciales son: “Ahora, ahora regreso a mis treinta y cinco años. No, no regreso... (Abandona precipitadamente el cuarto.) He regresado. Estoy listo” (S, p. 154, elipsis del original). Sin embargo, en el curso de su relato, Karski realiza dos comentarios llamativos. Incluso en él debe haber, mezclada con una simpatía indudablemente genuina por los problemas de los judíos, una refinada forma de prejuicio antisemita que explota en ese descuido populista de los campesinos polacos. Nos dice que de los dos líderes

judíos con que se topó, “se quedó, por decirlo así, con el líder del Bund, probablemente a causa de su conducta: parecía un noble polaco, un caballero, de gestos directos, bellos y dignos” (S, p. 158). Sin embargo, en el Ghetto de Varsovia, “el líder del Bund, el caballero polaco... se quebró, como un judío del ghetto, como si hubiera vivido siempre allí. Aparentemente esa era su naturaleza. Ese era su mundo” (S, pp. 158-59). Más aún, respecto de los judíos del ghetto, Karski exclama sin suficiente reflexión ni explicación, “Eso no era un mundo. No había humanidad” (S, p. 159).

Al menos para Lanzmann, Gawkowski es una figura extremadamente positiva entre los campesinos polacos entrevistados. Es el primero en la película en hacer a los judíos el famoso gesto de corte de garganta cuando llegaban a Treblinka, un gesto que los demás paisanos trataban de racionalizar como un signo de advertencia pero que Lanzmann ve con razón como una amenazante forma sádica de *Schadenfreude*. El gesto de Gawkowski no fue ensayado ni anticipado y se convirtió para Lanzmann en algo así como un shock. Sobre él, dice Lanzmann: “Realmente me gustaba. Era diferente a los demás. Tengo simpatía por él porque acarrea una verdadera herida abierta que no se cura. Entre todos los campesinos polacos de Treblinka, es el único en mostrar una conducta humana. Es un hombre que bebe desde 1942...” (“NM”, p. 282). Podríamos por supuesto preguntarnos si la simpatía de Lanzmann por Gawkowski le ocultaba los aspectos más equívocos de su personalidad que pueden verse en la película. Por ejemplo, la expresión de su rostro cuando hace el gesto de corte de garganta parece tener algo de diabólica y su suspiro de pesar por los judíos muertos parece fingido e histriónico, pese a que sea difícil justificar las propias impresiones o los resultados de la escenificación y el ensayo. Pero queda claro que su respuesta afectiva a Gawkowski está marcada por el hecho de que el maquinista está poseído y atormentado por el pasado.

Aquí las razones de Lanzmann para excluir del film otro testimonio de un polaco resultan significativas. Como escribe Neal Ascherson:

Quería que las personas a las que preguntaba revivieran el pasado en lugar de simplemente describirlo. Quería que fueran “personajes”. Cuando le preguntaron por qué no mantuvo el testimonio de Wladislaw Bartoszewski, por ejemplo, quien estaba dispuesto a ofrecer un relato de primera mano acerca de la forma en que el grupo

Zegota había logrado heroicamente salvar a judíos durante la Ocupación, respondió que se había encontrado con Bartoszewski y que su discurso le había parecido aburrido. Se conformaba simplemente con narrar y era incapaz de revivir el pasado.

Ascherson concluye:

El hecho de excluir a Bartoszewski lleva a que no se le cuente al público que había polacos que, a veces con peligro de sus vidas, trataron de salvar a los judíos del exterminio [...] La verdad es que aquellos que ven *Shoah* la consideran como un relato de acontecimientos, como un documental histórico de un tipo particular y no tienen más que una única idea de cómo se comportaron los polacos respecto a los judíos, una idea que no es sustancialmente falsa sino que está marcada por las omisiones.⁹⁹

En su contribución a *Au sujet de Shoah*, Timothy Garton Ash, aunque no minimiza la presencia de un virulento antisemitismo en Polonia, especialmente entre el campesinado, afirma que, pese a que Lanzmann dice la verdad, no es esa la verdad completa sobre Polonia; la ocupación alemana de Polonia fue particularmente dura y, a pesar de las severas sanciones, algunos polacos ayudaron los judíos.¹⁰⁰ Agregaría que el énfasis de Lanzmann en Polonia puede parecer excesivo, especialmente en relación a las escasas entrevistas a alemanes comunes. Frau Michelson, la esposa del maestro nazi de Chelmno, es la única alemana que no sirvió en un puesto oficial durante el Holocausto, aunque a juzgar por sus opiniones bien pudo haberlo hecho.¹⁰¹

Otra de las omisiones significativas e históricamente llamativas en *Shoah* también está generada en el deseo de Lanzmann de usar sólo

⁹⁹ Neal Ascherson, “La Controverse autour de Shoah”, trad, Jean-Pierre Bardos, en *Au sujet de Shoah*, p. 231.

¹⁰⁰ Ver Timothy Garton Ash, “La vie de la mort”, trad, Nathalie Notari, en *Au sujet de Shoah*, pp. 236-55.

¹⁰¹ En respuesta a la pregunta de Lanzmann sobre la gran cantidad de judíos “exterminados” en Chelmno, Frau Michelson da una de sus respuestas más memorables: “Cuatro algo, Cuatrocientos mil, cuarenta mil.” Lanzmann: “ Cuatrocientos mil”. Michelson: “Cuatrocientos mil, sí. Sabía que había un cuatro en juego. Triste, triste, triste” (p. 83). Cualquiera sea nuestra opinión sobre la validez de la visión de Lanzmann sobre el rol de los polacos en el Holocausto mismo, se puede afirmar que, en el contexto contemporáneo, sus énfasis sirvieron para generar una controversia y una revisión de la naturaleza del antisemitismo en Polonia. En verdad, un acercamiento más calificado hubiera resultado menos eficaz en permitir esa revisión (que fue también impulsada por grupos polacos,

personajes que revivan o pasen al acto el pasado y que lo hagan de un modo que le brinde objetos de identificación transferencial relativamente poco problemáticos en un sentido positivo o negativo. Entre las víctimas únicamente hay judíos, sin mención a los “gitanos” (Sinti y Roma), a los homosexuales o a los Testigos de Jehová. Entre los judíos, no hay miembros de los consejos judíos. (Existe sólo una alusión limitada al diario de Adam Czerniakow por parte de Hilberg, claramente un contrapunto al evasivo testimonio del ex nazi y segundo a cargo del Ghetto de Varsovia, el supremo burócrata Franz Grassler.) Ni hay rastros de lo que Levi llamaba la “zona gris” surgida por el intento nazi de generar complicidades entre las víctimas.

Entre los victimarios, hay un parco indicio del rol del compromiso fanático, el júbilo, la misión histórica, el *Führerbindung* y el culto heroico de la muerte, la regeneración por medio de la violencia y de no conseguir la victoria total, la aniquilación total: elementos que son evidentes, por ejemplo en el discurso de Himmler en Posen en 1943 dirigido a los altos mandos de la SS. (La única vinculación aparece en el guiño de Franz Suchomel cuando canta la canción que celebra Treblinka.) Aquí hubiera sido necesario material de archivo o al menos el testimonio de otro historiador además de Hilberg. Lanzmann entrevista a ex miembros de las SS de grado menor (como Suchomel) o a burócratas del estilo de Eichmann. Tras la guerra, los nazis pueden haber asumido una actitud evasiva y burocrática: “Sólo hacía mi trabajo y obedecía órdenes. Y además no sabía nada”. Pero esto apenas alcanza para comprender por qué se convirtieron en nazis o siguieron al líder en la ejecución de la “Solución Final”. Se puede observar que no hay testimonios franceses en la película y que los problemas tratados se mantienen a distancia de Francia.¹⁰² Final-

sobre todo la generación más joven del movimiento Solidaridad). Es importante enfatizar el punto de que el antisemitismo era pronunciado y dominante en Polonia y lo siguió siendo después de la guerra. Más aún, antes de la aparición de *Shoah* se había hecho relativamente poco para enfrentar el problema del antisemitismo o la cuestión más amplia de la relación entre polacos y judíos en la historia de la nación y en la vida contemporánea. Sobre estos temas, ver el importante ensayo de Jean-Charles Szurek, “Shoah: De la question juive à la question polonaise, en *Au sujet de Shoah*, pp. 258-75.

¹⁰² Sobre esta cuestión, ver Nelly Furman, “The Languages of Pain in Shoah”, en Lawrence Kritzman, ed, *Auschwitz and After*, pp. 299-312.

mente es muy limitado el papel de las mujeres, especialmente entre las víctimas; en el film tienden a aparecer sólo en paneos.¹⁰³

La lista de omisiones es parcial, pero alcanza para formular la pregunta por sus razones. He sugerido que puede comprendérselas en términos de la propia posición subjetiva de Lanzmann y su deseo de objetos de identificación transferencial. Antes de intentar justificar este planteo, hay que decir que vale la misma razón para su rechazo a la pregunta por la ausencia del *porqué*. En el caso de las víctimas resulta superflua dado que se trata de identificarse empáticamente y de revivir su revivir. En el caso de los victimarios, la comprensión puede mitigar la condena. Para Lanzmann, el Holocausto fue un “crimen absoluto” y su carácter fue “inconmensurable” (“HH”, pp. 306, 308). Por lo tanto la responsabilidad de los victimarios debe ser absoluta. Cualquier intento por comprenderlos psicológica o históricamente es “obsceno”¹⁰⁴. Hay entonces una vinculación entre el rechazo absoluto a comprender y la creencia en la responsabilidad absoluta. Del lado de las víctimas, Lanzmann prefiere la inocencia absoluta en la mayor cercanía con la muerte. Plantea: “En mi opinión, los judíos de Corfu cumplen una función especial en *Shoah*. Es la razón por la cual digo que hay personas más inocentes que otras. Para mí, los judíos de Corfu son absolutamente inocentes. Yo también tengo mi punto de quiebre. Lo más difícil fue filmar y editar la secuencia de los judíos de Corfu” (SCL, p. 99). Lanzmann alcanza su punto de quiebre en contacto con lo que considera la encarnación de la inocencia absoluta.

¹⁰³ En *Tsahal* el papel de las mujeres es aún más limitado a pesar del hecho de que el ejército israelí es conocido por la participación femenina. Las mujeres son vistas y no escuchadas, o (como las traductoras) oídas pero no vistas. En *Shoah*, además de ocupar el paneo con víctimas, el rol principal de las mujeres es como traductoras y asistentes técnicas. Y el problema de la traducción (así como del rol del traductor) no aparece tematizado en el film a pesar de su enorme importancia. Desafortunadamente, la única mujer verdadera es Frau Michelson. Para un excelente análisis del problemático rol del género en *Shoah*, ver Marianne Hirsch y Leo Spitzer, “Gendered Translations: Claude Lanzmann’s *Shoah*”, en *Gendering War Talk*, ed. Miriam Cooke y Angela Woollacott, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1999, pp. 3-19.

¹⁰⁴ Estando en Yale en 1990, Lanzmann causó sensación cuando rechazó siquiera analizar un film para el que el había sido invitado porque creía que ofrecía un relato tendencioso, excusatorio desde lo psicológico de un médico nazi. Como es moda en la academia, el acontecimiento dio pie a un análisis de Lanzmann y no de la película. Ver, “The Obscenity of Understanding: An Evening with Claude Lanzmann”, *American Imago* 48 (1991), 473-96, abreviado a partir de aquí como “OU”.

Quiero insistir en la importancia del contraste entre victimarios y víctimas. Pero la cuestión es cómo marcar diferencias y emitir juicios críticos en un mundo en el cual no existen los fundamentos seguros ni los dictados dogmáticos de los simples absolutos. Incluso, con respecto al Holocausto, una idea de culpa e inocencia absolutas únicamente con pequeños obstáculos que impidan la inclinación a identificarse positiva o negativamente en forma no problemática es demasiado simple para servirnos de única guía. Como poco, lleva demasiadas omisiones sin explicación. Al menos hubiéramos querido que en el film se hablara y se justificaran las omisiones para permitir una mejor evaluación de sus límites y logros. Ese procedimiento hubiera requerido un lugar más autocríticamente reflexivo del propio Lanzmann. Al ocuparse de la cuestión de su posición subjetiva como realizador cinematográfico, a veces no se cuida de afirmar su deseo de participar en identificar, revivir y estimular lo imaginario, en realidad su confianza en la obsesión, la fantasía y los afectos relacionados. Se refiere a “esta especie de urgencia de revivir eso” (“NM”, p. 282). Declara respecto a sus entrevistados: “No personajes de una reconstrucción, porque el film no es eso sino, de cierta manera, fue necesario transformar a esas personas en actores. Es su propia historia la que cuentan. Pero no alcanza con eso. Deben actuar, es decir desrealizar. Es eso lo que define lo imaginario: desrealizar [...] Poner en escena es aquello que los vuelven personajes” (“LP”, p. 301).

El siguiente pasaje es particularmente interesante, pues hay un deslizamiento de los personajes al propio Lanzmann, lo que da cuenta del no controlado rol de las obsesiones y las identificaciones transferenciales en la medida en que el director forma parte de la escena. “El film no está hecho de recuerdos; lo supe enseguida. El recuerdo me horroriza. La memoria es débil. El film es la abolición de toda distancia entre el pasado y el presente: reviví esa historia en el presente” (“LP”, p. 301).

El rol superior de los detalles en *Shoah* está sobredeterminado, pero mantiene una relación especial con la no controlada posición subjetiva transferencial. Da cuenta de su afinidad con Hilberg, cuyo *Destruction of the European Jews* fue la “Biblia” confesa de Lanzmann.¹⁰⁵ En ciertas declaraciones, recuerda las memorables palabras de Hilberg en *Shoah*:

¹⁰⁵ Raul Hilberg, *The Destruction of the European Jews*, edición revisada, 3 vols., Nueva York, Holmes and Meier, 1985.

Nunca en toda mi obra comencé por las grandes preguntas, pues siempre tuve miedo de que me encontraría con respuestas pequeñas; y he preferido ocuparme de minucias y detalles para poder estar en condiciones de ubicarlas en un cuadro gestáltico que, si no una explicación, es al menos una descripción, una descripción más completa de lo que sucede. Y en este sentido considero al proceso burocrático de destrucción—pues es eso— como una serie de pequeños pasos tomados en un orden lógico y basándome lo más posible y sobre todo en la experiencia [...] Y esto no vale únicamente para los pasos administrativos que se tomaron sino también para los argumentos psicológicos, incluso para la propaganda. Resulta sorprendente lo poco que se ha inventado hasta por supuesto el momento en que hay que ir más allá de lo que ya ha sido establecido por los antecedentes, que hay que gasear a esas personas o en cierto sentido aniquilarlos a gran escala [...] Pero, como todos los inventores de instituciones, no patentaron sus logros, pues prefieren la oscuridad (S, p. 59).

Este pasaje es especialmente digno de mención porque pone en escena la manera en que algo que es presentado como mera descripción tiende secretamente a incluir teorías, interpretaciones y hasta explicaciones. Se trata claramente de una teoría del incrementalismo lógico hasta que se llega a un punto en el que la invención se vuelve necesaria. Más aún, la significación se encuentra en procesos impersonales y oscuros que los llevan a explicaciones estructurales. En el famoso libro de Hilberg, el rol de la racionalidad tecnológica y de la maquinaria burocrática de destrucción surge como el núcleo interpretativo de su planteo. Hilberg subestima también el rol de la resistencia judía y da poca importancia a la situación imposible a la que solían enfrentar los miembros de los concilios judíos.

Hilberg ocupa en *Shoah* el estatus único de “el historiador”, el único no participante o testigo secundario.¹⁰⁶ Y sus opiniones tienen para el espectador el peso de la autoridad. Lanzmann nunca lo cuestiona. Hilberg está en la privilegiada posición del “sujeto supuesto saber” lacaniano, que brinda conocimientos que parecen indiscutiblemente objetivos. De hecho, no es simplemente “el” historiador—uno muy importante—, sino alguien cuyas opiniones quedan a veces abiertas a

¹⁰⁶ Felman escribe de un modo un tanto equívoco: “*Shoah* es un film hecho exclusivamente de testimonios; testimonios de primera mano de participantes de la experiencia histórica del Holocausto (“RV”, p. 205). Continúa analizando a Hilberg como “el historiador”, pero propone que su rol es ser el “otro testigo” (“RV”, p. 213). Así tiende a oscurecer su posición única en el film.

discusión. (Fue educado como científico político, pero su obra superó los estrictos criterios de cierta clase de historia.) Es interesante que ciertos comentarios extrafílmicos de Lanzmann no se adecuen a los énfasis de Hilberg, pero nada de esto aparece en la película. Por ejemplo, Lanzmann contesta a una pregunta:

Tengo la impresión de que les gustaría que me inclinara por la tesis de la burocracia. No estoy totalmente de acuerdo. Hay que pensar siempre que formamos parte de una cadena. Estoy resueltamente en contra de la tesis de la banalidad del mal de Hannah Arendt. Cada uno de esos hombres, cada una de esas conciencias, sabía lo que estaba haciendo y en qué participaba. El guardia de Treblinka (Suchomel), el burócrata del ferrocarril (Walter Stier), el administrador del Ghetto de Varsovia (Grassler) sabían (“NM”, pp. 291-92).

Lanzmann se aparta así de la tesis burocrática que se vincula habitualmente con la banalidad del mal, sobre todo a través de la figura paradigmática de Adolf Eichmann. En buena parte a causa del comentario de Hilberg, la imagen del régimen nazi que le deja *Shoah* al espectador es la de la maquinaria compuesta enteramente de rulemanes sin motor. Los nombres de los principales motores como Hitler, Himmler, Heydrich, Göring y Goebbels no son siquiera mencionados. Por supuesto que esas figuras no cargan con toda la responsabilidad ni exoneran a todos los alemanes, pero el régimen, sus políticas, sus prácticas y su motivación ideológica no puede entenderse sin ellos.

En un planteo aún más provocador, Lanzmann afirma: “La historia de la banalidad del mal –paz a Hannah Arendt que ha escrito cosas mejores, ¿no?– creo que toda esa gente sabía perfectamente que lo que estaba haciendo no era para nada banal. Puede que ellos fueran banales, pero sabían que lo que lograban no era en nada banal, por cierto que no...” (“OU”, p. 489). Aquí se recuerda el discurso de Himmler en Posen con sus referencias a la aniquilación de los judíos como “una página de gloria no escrita y que nunca se escribirá” de la historia alemana.¹⁰⁷ Pero, una vez más, hay pocos indicios de esta zona en la historia de *Shoah*. Por el contrario, que Lanzmann fuera de pantalla rechace categóricamente la tesis de la “banalidad del mal” está claramente relacionado al rechazo de la pregunta por la ausencia del porqué

¹⁰⁷ Ver Lucy Dawidowicz, *A Holocaust Reader*, West Orange, NJ, Behrman House, 1976, p. 133.

y a su deseo de que todos los victimarios sean responsables. Pero hay responsabilidades que no quedan agotadas con esos rasgos, especialmente si las personas banales pueden realizar cosas que no lo sean.

Otro de los fundamentos de la insistencia de Lanzmann en los detalles es filosófico. Para él la filosofía es una fenomenología descriptiva de la existencia en el sentido del primer Sartre y hasta cierto punto de Husserl. El método histórico de Hilberg está bastante cerca de la famosa versión (o inversión) fenomenológica de Husserl del dicho de que Dios debe buscarse en los detalles: “¡Los pequeños cambios, caballeros, los pequeños cambios!”. Lanzmann comenzó su carrera intelectual como amigo íntimo, discípulo y colaborador de Sartre en *Les Temps modernes*, que él mismo editó durante varios años. Sin embargo, la insistencia de Lanzmann en los detalles se acompaña de una resistencia a la teoría (si no un antintelectualismo) que se diferencia de las ideas de Sartre y que se liga con la *Warumverbot* y el deseo de revivir el pasado. “¿Entonces por qué todos esos detalles? ¿Qué agregan? De hecho, creo que son capitales. Es lo que reactiva las cosas, lo que hace que las veamos, que las experimentemos, y todo el film es para mí precisamente el paso de lo abstracto a lo concreto. Para mí, ese es todo el proceso filosófico” (“NM”, p. 282).

Incluso a veces la obsesión por los detalles lleva a Lanzmann a repetir, en su propio papel de entrevistador, aspectos de la mentalidad burocrática a la que estudia. También lo lleva a una expresión de Hilberg sobre un fetichismo del archivo que da cuenta de la extraordinaria fascinación por los documentos para establecer un contacto o una continuidad entre pasado y presente:

Lanzmann: Pero, ¿por qué es tan fascinante este documento? Porque estuve en Treblinka, y para unir las dos cosas...

Hilberg: Bien, cuando tengo un documento en la mano, particularmente cuando es original, entonces tengo algo que es realmente algo que el burócrata original tuvo en su mano. Es un artefacto. Es un resto. Es el único resto que hay. Los muertos ya no están alrededor (S, p. 131; elipsis del original).

Pero el interés en los detalles también se sostiene en la importancia de los sitios y las máquinas como encarnaciones de la materialidad concreta y vivida. Los sitios y las máquinas están entre los principales personajes de *Shoah* y, al menos en la película, las máquinas no se quiebran. Una de las imágenes indelebles del film es creada por las

tomas tristemente elegíacas y melancólicas de trenes que corren interminablemente. El presente del pasado persiste también en sus ruinas y en sus encarnaciones materiales. “Esos lugares desfigurados son lo que llamo no lugares de la memoria. Al mismo tiempo es necesario que permanezcan los rastros. Debo alucinar y pensar que nada ha cambiado. Estaba consciente del cambio pero al mismo tiempo debía pensar que el tiempo no había terminado su tarea” (“NM”, p. 290).

La plena identificación empática con personas y lugares le permitió a Lanzmann sentir que estaba reviviendo –e incluso sufriendo– un pasado que en verdad nunca había vivido. Incluso podía a fantasear con morir la muerte de los demás junto a ellos. “La idea que siempre me resultó más dolorosa fue que toda esa gente murió sola [...] Un significado que es simultáneamente el más profundo y el más incomprendible del film es de cierta manera... resucitar a esas personas, ase-sinarlas una segunda vez conmigo, acompañarlos (“NM”, p. 291, segunda elipsis en el original).

Ya he adelantado que Lanzmann pareciera haber estado más interesado en las víctimas, sobre todo aquellas muertas o afectadas, que en los sobrevivientes, excepto aquellos que permanecieron pegados a su experiencia como víctimas. Su identificación con las víctimas fue tan completa que podría justificar que haya filmado, desde su perspectiva, viendo fantasmáticamente cosas a través de sus ojos: “Estaba en medio del invierno y dije: ‘entremos al vagón y filmemos el signo, Treblinka’. Quedó abolida la distancia entre pasado y presente; todo se me hizo real. Lo real es opaco; es la verdadera configuración de lo imposible. ¿Qué significaba filmar lo real? Hacer que las imágenes partieran de lo real es construir huecos en la realidad. Enmarcar una escena implica excavar” (“LP”, p. 298).

Esta constelación vincula la identificación positiva, plenamente sim-pática y transferencial con la víctima; la distancia absoluta sin comprensión con el victimario; un rechazo general de la ausencia del por-qué; el pasaje al acto obsesivo e imaginario o el revivir del pasado traumático; la ecuación de lo “real” con los agujeros de la realidad; y una alucinatoria reencarnación del pasado en los detalles del presente sin apelar a archivos. Una de las consecuencias es lo que Lanzmann está queriendo denominar una ausencia de respeto humano por los demás. En referencia particular a su intercambio con Suchomel, Lanzmann declara: “la ausencia de respeto humano es prometerle a un nazi que no ha de revelarse su nombre mientras que ya fue informado. Y lo

hice con absoluta arrogancia” (“NM”, p. 287). Como he adelantado, resulta más cuestionable que la identificación de Lanzmann con las víctimas le permita a veces ser ciegamente invasor en la manera de interrogarlos. Afirma que no son encuentros reales ni relaciones dialógicas entre personas aunque estén en el mismo sitio: “Nadie se encuentra con nadie en la película” (“LP”, p. 305). Un signo fundamental de esta situación no dialógica es el hecho de que en la película la mayoría de las víctimas no habla en su lengua materna. Los personajes que hablan su propia lengua son principalmente victimarios y seguidores más o menos cómplices y colaboracionistas. Esta relación o no relación con los demás e incluso con el yo se hace evidente en la yuxtaposición de Srebnik y los campesinos polacos o, como agrega Lanzmann, en la alienada relación de Srebnik consigo mismo.¹⁰⁸ Pero es fundamental saber hasta qué punto puede aplicarse esto también a su papel como entrevistador. Sus intercambios suelen incluir sus obsesiones, afectos y fantasías y no encarnan la tensa interacción entre proximidad y distancia requerida para un diálogo crítico intenso. Ya sea por medio del rigor inquisitorial o la proyección especular, llevan a los demás a divulgar lo que hay en ellos, pese a que pueda cuestionarse la forma en que se obtienen esas revelaciones.

La propia aprehensión personal, imaginaria o fantasmática de la propia naturaleza del arte emerge bastante forzosamente en una especie de deseo de muerte o destrucción a través del cual se adivina la destrucción de 350 horas de filmación no usadas en *Shoah*: “¿Quieren conocer mi deseo profundo? Mi deseo sería destruirlos. No lo he hecho. Probablemente no lo haré. Pero si siguiera mi inclinación, los destruiría. Esto, al menos, probaría que *Shoah* no es un documental” (“SCL”, p. 96). Y el arte y la destrucción se encuentran aquí en su mayor proximidad. Pero lo que podría ser la dimensión más crucial del deseo de Lanzmann de ser una víctima vicaria es una nostalgia religiosa desplazada que está escondida en su visión del arte, una nostalgia a la que la palabra *masoquismo* describiría demasiado fácilmente.

Una de las escenas más perturbadoras de *Shoah* es la secuencia casi beckettiana en la cual se quiebra Abraham Bomba sin poder continuar,

¹⁰⁸ Acerca de Srebnik rodeado de polacos, Lanzmann observa: “En la iglesia, está allí en silencio; lo comprende todo y está aterrorizado como si fuera un niño. Y luego se queda solo en el claro; es doble; no se encuentra a sí mismo” (“LP”, p. 305). El problema es si la revictimización y el corte interno de Srebnik pueden separarse de la manera en que Lanzmann ha organizado y puesto en escena su encuentro con los polacos.

pero Lanzmann insiste en que siga de cualquier manera. Quisiera regresar brevemente a esa escena y plantear nuevamente el problema del trauma respecto al sobreviviente-víctima; el testigo secundario como realizador cinematográfico o historiador, y el lector o espectador. Una de las dificultades al analizar *Shoah* como una “ficción de lo real” es que en ella los sobrevivientes se interpretan y son ellos mismos. Todo límite entre arte y vida se derrumba en el punto en que el trauma se revive, pues cuando se quiebra un sobreviviente-víctima se cae también el marco que distingue al arte de la vida, y la realidad irrumpe en la escena o en la película. La aparición del trauma no puede ser controlada, pero se puede hasta cierto punto manejar las circunstancias que pueden facilitar o moderar su incidencia. Un sobreviviente puede acordar en contar su historia y descubrir que en el curso del relato o de responder preguntas se revive el pasado y el yo queda duramente (re) traumatizado. El problema particular de *Shoah* es la motivación y la insistencia en que Lanzmann trata de que se produzca ese revivir de manera que pueda compartirlo o revivir él mismo. También se puede creer que hay algo imponente en la disposición de Lanzmann a sujetarse a la traumatización o sacudimiento del ser y a revivir el sufrimiento extremo de los demás. Y por momentos se da cuenta que este deseo es imposible de cumplir y que sólo puede recorrer una especie de sufrimiento relacionado, aunque indirectamente, al trauma de los sobrevivientes traumatizados. Pero el punto álgido es cuando, como en su intercambio con Bomba, insiste en seguir ante la extrema desorientación o sufrimiento del otro de modo de poder participar de él.¹⁰⁹

Con respecto al realizador cinematográfico o historiador como testigo secundario, planteé anteriormente que el objetivo no debería ser

¹⁰⁹ En el intercambio entre Lanzmann y Bomba que precede al “quebrarse” de este último, Lanzmann pregunta: “¿Puede describir con precisión (la cámara de gas)?” Bomba responde: “Describir con precisión... Esperábamos allí hasta que entraba el transporte. Mujeres con niños empujados a ese lugar. Los peluqueros empezábamos a cortarles el pelo y algunos de ellos –diría que todos– algunos de ellos ya sabían lo que iba a ocurrirles. Tratábamos de hacer lo mejor que podíamos.” Lanzmann: “No, no, no...” Bomba: “Lo más humano que podíamos.” Lanzmann: Discúlpeme, ¿qué pasaba cuándo las mujeres entraban a la cámara de gas?, ¿ya estaban ustedes allí o entraban después?” (pp. 103-4; elipsis del original). ¿Qué ocurre en este punto del intercambio entre ambos? Sugiero que Bomba va en direcciones que Lanzmann rechaza y con las que no se puede identificar. Por lo tanto se vuelve intrusivo e insiste en que el testigo regrese a la línea de sus propias preocupaciones y deseos. La respuesta a Bomba está en marcado contraste con su escucha atenta de Müller con quien puede identificarse de una manera casi especular.

una simpatía plena en el sentido de un intento de revivir el trauma del otro sino más bien el registro del trauma mudo y su transmisión al lector o espectador. Por supuesto, no se puede prescribir que el testigo secundario limite su simpatía hasta un cierto grado ni es plausible construir la situación de una manera voluntarista que oscurezca el rol de las fuerzas inconscientes. Como mucho, puede sostenerse que el armado o escenificación de una entrevista o de la formulación de problemas permita contrarrestar el estímulo del trauma, por ejemplo, en la forma en que se formulen y continúen las preguntas. El argumento es más urgente respecto de la víctima-sobreviviente, que no debe ser colocado en situaciones imposibles o prepararse para que reviva el pasado, cualquiera sean sus efectos para el film, el realizador o el espectador. No es necesario decir que ese pasado puede revivirse por más precauciones que se tomen para que esto no ocurra.

Si se objeta la noción de trauma mudo y se sostiene que el mismo término *trauma* debe reservarse para ciertos casos límite que traspasan un cierto umbral, sería más coherente sostener que el testigo secundario no debería reactivar el trauma sino un malestar, al que Lanzmann llama “una especie de sufrimiento”, que manifiesta empatía (pero no plena identificación) con la víctima y es, a lo sumo, un indicio del trauma. También puede afirmarse que este intento, en la medida en que es posible sin evitar ni negar la insistencia del pasaje al acto, podría relacionarse con el apoyo a la elaboración de los problemas, especialmente en términos de lograr una idea de acción que resista la reactuación, el estar poseído sin remedio por el pasado y producir consideraciones éticas que involucren responsabilidades y obligaciones no sólo relevantes (que siempre lo son) sino también convincentemente aplicables. Esas cuestiones éticas no fueron aplicables a menudo a la situación de las víctimas de los campos de concentración o de exterminio, y no deberían serlo para aquellos (incluyendo a los testigos secundarios) que reviven los traumas o sufren las heridas abiertas del pasado. Por supuesto, la elaboración exigirá cosas distintas a personas distintas, dependiendo de sus posiciones subjetivas, y está íntimamente relacionada con el movimiento recurrente del estatus de víctima al de sobreviviente y agente. Pero en todos los casos –sobre todo en el de los que nacieron después, que pronto serán los únicos que quedan– se necesitaría no sólo que se recuerde lo ocurrido en el pasado sino que se reconozca activamente la injusticia fundamental ejercida

sobre las víctimas como una premisa que legitime las acciones en el presente y en el futuro.

En esto, me he ocupado de Lanzmann como interlocutor principal o personaje de su film (una posición que se suele ignorar cuando se lo considera simplemente una cifra o un testigo secundario transparente) y como un importante espectador e intérprete cuya autocomprensión ha quedado influenciada o ha coincidido con las opiniones de notables estudiosos. Quisiera concluir con una serie de preguntas abiertas vinculadas a mi argumento ¿Está *Shoah* (tal vez separada o leída a contrapelo de la autocomprensión de Lanzmann) más cerca del duelo y la elaboración, es al menos más efectiva en relacionar el pasaje al acto con la elaboración que lo que acepta mi posición? ¿Se puede ofrecer una lectura coherente del film que conteste afirmativamente esa pregunta? ¿Será dada esta respuesta por una lectura o recepción del film confesadamente litúrgicas o rituales que hayan funcionado, implícita o explícitamente, en muchas lecturas o recepciones?¹¹⁰ Por otra parte, ¿puede un film tener funciones litúrgicas? ¿Es un rol válido para una película distribuida comercialmente? ¿Podría *este* film tener esa función, en la medida en que mi argumento sea convincente y la autocomprensión

¹¹⁰ Ver, por ejemplo, Michael S. Roth, "Shoah as Shiva", en *The Ironist's Cage*, Nueva York, Columbia University Press, 1995, pp. 214-217 y especialmente, Robert Brinkley y Steven Youra, "Tracing Shoah", *PMLA* 111 (1996), 108-27. Particularmente en estudios sobre cine, *Shoah* suele tener el estatus especial de un ícono, o al menos un lugar no cuestionado respecto del cual se miden los logros de otros films sobre temas relacionados. Para un intento de reivindicación de *La lista de Schindler* que simultáneamente presupone y trata de contrarrestar esta tendencia, ver Miriam Bratu Hansen, "Schindler's List Is Not Shoah: The Second Commandment, Popular Modernism and Public Memory", *Critical Inquiry* 22 (1996), 292, 312. Ver también Geoffrey Hartman, *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*, Bloomington, Indiana University Press, 1996, para un análisis de *La lista de Schindler* (cap. 5), y para algunos comentarios críticos sobre *Shoah* (especialmente pp. 129-30). Tras terminar este estudio, he leído Tzvetan Todorov, *Facing the Extreme: Moral Life in the Concentration Camps*, trad. Arthur Denner y Abigail Pollak, Nueva York, Henry Holt and Company, 1966, que contiene algunos análisis y críticas a *Shoah* parecidos a los míos. (Ver pp. 271-78.) Sin embargo, el marco interpretativo de Todorov es diferente del mío en cuestiones importantes. Por ejemplo, no emplea conceptos psicoanalíticos ni enfatiza el deseo de Lanzmann de identificarse con la víctima y de revivir su experiencia. Se basa en el concepto de totalitarismo para estudiar tanto los *gulags* de Stalin como los campos de concentración nazis y para explicar el Holocausto como un efecto de cómo considera el totalitarismo al otro como enemigo. También atribuye los excesos del genocidio nazi a "la fragmentación del mundo en que vivimos y a la despersonalización de la relación con los otros" (pp. 289-90). Todorov

de Lanzmann funcione también en las recepciones litúrgicas? ¿Cuáles son las funciones sociales, políticas y personales de una recepción litúrgica, por ejemplo para la construcción de una cierta especie de identidad judía y cuán válidas son estas funciones? ¿Acaso una recepción litúrgica da cuenta de un núcleo protegido de la personalidad al que no se cuestiona y que puede ser el fundamento en que se despliegan en cualquier parte opiniones aparentemente radicales o experimentales? ¿Es esta la razón por la cual las críticas a *Shoah* pueden generar respuestas vitriólicas y viscerales en personas habitualmente “abiertas”? ¿Es la comprensión constitutivamente limitada, junto a una respuesta afectiva, un fundamento deseable de la elaboración del pasado y es la validez histórica, incluso en un film sujeto a una recepción litúrgica, un componente de esa comprensión?

A pesar de que se podrían ampliar, el propósito de estas preguntas es sólo crear un movimiento de autocrítica de mis argumentos y también de ciertas respuestas críticas a ellos. De todos modos, al formular estas preguntas insisto que ninguna parte de mi análisis debe tomarse como una minimización de la importancia de *Shoah* como film y de su rol para resistir la trivialización o la sospechosa relativización del Holocausto. En verdad, debe considerarse que mi argumento indica y explora las tensiones entre perspectivas históricas, estéticas y litúrgicas sobre el film. Aunque el film se presenta desde la perspectiva histórica y aunque los comentarios de Lanzmann subrayan la perspectiva estética, la versión impresa del texto del film parece apuntar principalmente en la dirección litúrgica. La prosa del film está diagramada como si se tratara de versos blancos, pero la disposición tipográfica de las palabras crea un efecto no tanto de compilación de poemas como de una serie de plegarias basada en el principio de llamada-respuesta. Tal vez el punto básico de mi planteo es que, al menos dentro del contexto

sostiene que “nuestra civilización industrial y tecnológica es responsable de los campos [...] porque al mismo tiempo invadió al mundo humano una mentalidad tecnológica” (p. 290). Yo subrayaría la conjunción de un marco tecnológico y todo lo que se asocia con él en el contexto nazi (incluyendo la “ciencia” racial, la eugenesia y la medicalización basada en la pureza de sangre) con el retorno de un sacrificialismo reprimido (aparentemente fuera de lugar o *unheimlich*) en el intento de limpiar (o purificar) y de ese modo redimir la *Volksgemeinschaft* y cumplir la voluntad del líder librándose de los judíos como objetos contaminantes, peligrosos y fóbicos (o ritualmente impuros). Tal vez sólo esta desconcertante conjunción pueda ayudar a explicar los increíbles excesos de brutalidad, crueldad y a veces de júbilo carnavalesco o “sublime” de la conducta de los nazis hacia los judíos.

secular, la liturgia no encuentra fácilmente lugar y que cualquier obra secular, aunque se la tome como litúrgica, debe estar abierta a algunas formas de cuestionamiento, un cuestionamiento relacionado con el intento de elaborar el pasado. Una elaboración cuya forma prominente es el duelo no debe confundirse con un optimismo utópico o con la liberación total del pasado y sus pesos melancólicos, sino que debe considerarse como un complemento y un contrapeso de la melancolía y el pasaje al acto. También debe separársela de los discursos de la patología y la medicalización y comprenderla de una manera explícitamente normativa como proceso deseable, aunque limitado en términos de éxito concreto, especialmente frente al trauma y los acontecimientos límite.

Capítulo 5

FUE LA NOCHE ANTERIOR A NAVIDAD: MAUS, DE ART SPIEGELMAN

Para que la memoria sea efectiva a nivel colectivo debe llegar a una vasta cantidad de público. Por lo tanto, los actos y las obras que se valen de ella deben ser accesibles. Una novela difícil, como *Doctor Faustus*, de Thomas Mann, o un film igualmente exigente como *Shoah*, de Claude Lanzmann, tendrán una audiencia limitada y podrán llegar a un público más amplio sólo a través de la mediación de profesores y comentaristas, particularmente si se convierte en un “acontecimiento mediático”. Una novela como *La caída*, de Camus, puede llegar a un público más amplio, pero su carácter intrincado genera una incertidumbre importante sobre cómo debería ser leída. Pero no hay un ícono mayor de la cultura popular y de la difusión masiva que el libro de historietas, y sus mensajes pueden parecer lo suficientemente simples y directos para llegar a todos de un modo relativamente transparente. Se crece con ellos así como se crece con la televisión, y nos podemos sentir inclinados a encontrarlos interesantes o incluso cautivantes sin saber y ni siquiera preocuparnos por qué. (El tabú con las imágenes de ciertas religiones tiene una relación obvia con la fascinación que ejercen y con la sensación de que realmente capturan la cosa en sí, por más transparente o sagrada que pueda ser la *Ding an sich*.)

Para aquellos de nosotros de cierta edad las historietas del domingo eran parte de nuestra rutina semanal, y la generación más joven tiene un conjunto más diferenciado de gustos y probablemente un mejor paladar. Hubo siempre una proliferación de subgéneros de la historieta, formas más o menos refinadas y las colecciones atraen a fanáticos y coleccionistas. Pero el mayor shock inicial al descubrir *Maus*, de Art Spiegelman, es su arriesgado e incluso desquiciado intento de llevar Auschwitz al cómic.¹¹¹ Baudelaire escribió que el hallazgo de

¹¹¹ Los dos volúmenes de Art Spiegelmann llevan por título: *Maus: A Survivor's Tale* (subtitulado *My Father Bloods History (Mid-1930s to Winter 1944)*, Nueva York, Pantheon Books, 1986; y *Maus II: A Survivor's Tale and Here my Trouble Began*, Nueva York, Pantheon Books, 1991. Las páginas que aparecen en el texto refieren a M y M II. (Edición en español: *Maus*, Buenos Aires, Emecé, 1990).

Flaubert en *Madame Bovary* fue tomar el tema banal del adulterio en las provincias y usarlo de punto de partida de una gran novela.¹¹² La aventura equivalente pero inversa de Art Spiegelman fue tomar Auschwitz, al que llama “el trauma central del siglo XX” y convertirlo en tema de historieta.¹¹³

La idea misma de ocuparse de Auschwitz en historietas parece horriblemente inapropiada. Esta impresión no es sólo estética o vagamente cultural. Puede también ser ritual y religiosa, aún para aquellos que se sienten totalmente secularizados. Creo que hay que –y debemos hacerlo– mantener la idea de que algunas cosas son simplemente inapropiadas. Crean una disonancia y un malestar que indican *prima facie* su inaceptibilidad. Esto no quiere decir que sean absolutamente tabú, sino que su camino es cuesta arriba y que deben enfrentarse a formidables obstáculos antes de ser aceptados. El logro de *Maus* es que nos tienta a afirmar que demuestra ser aceptable y que incluso logra mucho más por ocuparse de ciertos temas y tópicos imposibles. Precisamente cuánto mucho más es el tema a discutir por excelencia.

Maus ha sido un éxito de crítica y de ventas. Al presentar una de las muchas entrevistas que prueban y reafirman este suceso, Susan Jacobowitz escribía en 1994: “Actualmente, *Maus* está traducido a dieciséis idiomas y se han impreso casi 400.000 ejemplares”.¹¹⁴ También se lo encuentra en CD-Rom a un costo de 50 dólares en enero de 1997. El éxito comercial suele generar la sospecha si no el desprecio de los intelectuales, pero el suceso de *Maus* no chocó contra esta respuesta en

¹¹² Charles Baudelaire, “*Madame Bovary* by Gustave Flaubert”, en Flaubert, *Madame Bovary*, ed. con una traducción sustancialmente distinta por Paul de Man, Nueva York, W.W. Norton, 1965, p. 339.

¹¹³ La frase “el trauma central del siglo XX” aparece en “Art Spiegelman, ‘If there can be no art about the Holocaust, there may at least be comic strips’”, una entrevista con Claudia Dreifus, *The Progressive Review* 53 (1989), p. 34. Para una reseña más amplia sobre los libros de cómics, ver Joseph Witek, *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman and Harry Pekar*, Jackson, University of Mississippi Press, 1989.

¹¹⁴ “Words and Pictures Together”: An Interview with Art Spiegelman”, Susan Jacobowitz, *Writing on the Edge* 6 (1994). Ver también la entrevista realizada por Gary Groth, “Art Spiegelman an Françoise Mouly”, en *The New Comics*, ed. Gary Groth y Robert Fiore, Nueva York, A Berkley Book, 1988.

gran parte por buenas razones.¹¹⁵ Hay dos razones bastante malas para acusar el éxito de *Maus*. Uno es el deseo de ser afectado al menos superficialmente y el otro es una general ignorancia de los hechos del Holocausto o el querer evitarlos. Hemos tendido a aceptar el shock o el escándalo, al menos en arte o en cultura estética: una tendencia en la que el modernismo y el posmodernismo juntan fuerzas. En un contexto posmoderno estamos dispuestos incluso a mostrarnos delirantemente elogiosos cuando una obra nos impacta y al mismo tiempo borra las distinciones, especialmente aquella que existe entre la cultura alta y la baja. Y el nivel dominante de ignorancia e indiferencia respecto de la *Shoah* no se ha debilitado sino por el contrario intensificado por su reciente uso como alusión mediática o como elemento *kitsch* contextual, lo que Spiegelman llama *Holokitsch*. Este uso lo normaliza e incluso lo reduce a una mercancía descartable, presumiendo que no existe un verdadero conocimiento al respecto y confiando de ese modo sólo en un efecto vago y errático cuando se habla del Holocausto.

Uno de los desafíos artísticos que enfrenta *Maus* es cómo presentar el Holocausto en un modo en el que siga su uso como un elemento de contexto meramente convencional y errático, particularmente en la cultura de masas. Su destreza y el estilo provocador de entremezclar lo histórico (el Holocausto), lo etnográfico (la cultura judía contemporánea, especialmente la de los sobrevivientes) y lo autobiográfico puede considerarse como uno de los caminos para superar el desafío. A un nivel histórico, *Maus* consigue la atención de la gente que de otra manera no se enfrentaría a los acontecimientos y problemas relacionados con el Holocausto. Lleva ciertos temas a la calle y los inserta simultáneamente en el hogar. Probablemente ningún conocedor encontrará algo nuevo sobre los temas de que se ocupa. Y es una lástima que siga siendo necesario su rol en la educación pública. Pero es definitiva-

¹¹⁵ El propio Spiegelman sospecha del peligro del éxito comercial tanto en sus entrevistas como en el propio *Maus*. En una escena que analizaré después, Artie es reducido a un niño lloroso que pide por su madre y va a ver a su analista tras un encuentro con varios empresarios que quieren invertir en el éxito de *Maus* (M II, pp. 42-43). En su entrevista con Susan Jacobowitz, Spiegelman señala: “En este punto cargo con un ratón de 250 kilos en mi espalda, que puede ser también mi lápida. El éxito y la popularidad son drogas y me resulta difícil manejarlas para permanecer libre del deseo de otro suceso. Este es uno de los efectos más perniciosos del éxito. En un nivel menor, mi tiempo está más fragmentado porque se me exige más que cuando nadie daba un céntimo por lo que estaba haciendo” (p.58).

mente así. Lo más importante es que *Maus* presenta un material sin recurrir a un equívoco sentimentalismo o a un formato hollywoodense, y es capaz de mostrar algunas complejidades sin tener que distorsionarlas. A pesar o tal vez a causa de esto, su permanente nivel de metáfora o alegoría; lo sobriamente exacto, su controlada ironía y la precisión insistente de su enfoque de las cuestiones más difíciles.¹¹⁶

En realidad, no hay mucho de gracioso en este libro de cómics. El humor (al menos el humor de patíbulo) emerge habitualmente de ciertos contextos más dignos de la *sitcom*, sobre todo los apuros del hijo intelectual, vagamente inepto y superado por la situación que se enfrenta a un padre-sobreviviente imposible pero icónico. Más abarcador, el humor carnavalesco (pero aún de patíbulo) proviene de la escandalosa premisa de presentar a Auschwitz y sus consecuencias en el género de la historieta, mostrando así lo que se impone como alto en el nivel de un género supuestamente menor sin que implique una falta de respeto. Pero es poco lo que hay de cómico en estos libros en el sentido de provocar una risa que no sea irónica y tampoco sentimientos conciliadores. El humor aparece transformado, mezclado con la tristeza y muy próximo a la pena. Sin embargo, adquirimos una mayor tolerancia y una capacidad de aceptar o al menos de valorar críticamente cosas que de otro modo serían risueñas en cierto sentido, particularmente los rasgos de Vladek, el sobreviviente del Holocausto, una persona paradigmáticamente imposible y un padre insoportable. *Maus* lleva a esta figura problemática al escenario consciente sin disminuir su complejidad y sus demandas de que lo sigamos cuidadosamente y lo comprendamos empática pero críticamente.

Tal vez los ímpetus más pronunciados de *Maus* están destinados a problematizar la identidad de maneras múltiples y persistentes pero sin obliterar simplemente el yo como un agente responsable o al grupo como un locus de pertenencia y compromiso, particularmente el grupo oprimido para el cual la identidad no esencializada juega un importante papel moral y político. Más aún, la problematización de la identidad, aunque a veces soportada compulsivamente por personajes

¹¹⁶ En este contexto, Adam Gopnik afirma: “*Maus* se las arregla para otorgar dignidad a quienes sufren sin sugerir que su sufrimiento tiene algún ‘sentido’ que de alguna manera los ennoblezca, o que su agonía contiene un elemento trascendental dado que ofrece alguna catarsis para aquellos de nosotros a quienes se nos cuenta o muestra ese sufrimiento”, *The New Republic* (1987), p. 33.

poseídos por el pasado (sobre todo Vladek), no se convierte en el *telos* invertido del relato, pues en el desarrollo del texto hay al menos un esfuerzo productivo hacia nuevas articulaciones de una forma intermedia o híbrida de lo que definitivamente no debe considerarse en términos de un justo medio o una complacencia negociadora. La problematización de la identidad tiene lugar en por lo menos cuatro áreas que interactúan y que se enciman parcialmente: 1) en Art Spiegelman así como en su relación con su texto; 2) en el género del texto; 3) en la relación del texto con sus lectores; y 4) en el modo del texto, incluyendo el rol de sus personajes animales (uno de los cuales es Artie, el personaje-narrador-Spiegelman). Dado que estas áreas interactúan, no he de tratarlas de un modo estrictamente continuo sino que intentaré mostrar su interconexión.

La pregunta de cómo clasificar a Spiegelman, el género de *Maus* y sus lectores ha preocupado a críticos y entrevistadores. En su reseña para *el New York Times*, Lawrence L. Langer sostiene que *Maus II* “es una forma seria de literatura pictórica, que sostiene e incluso intensifica la potencia del primer volumen. Resiste toda etiqueta”.¹¹⁷ Joshua Brown agrega: “*Maus* es un relato histórico oral y también el relato de una historia oral. La historia de Vladek está enmarcada y a menudo interrumpida por la relación entre el narrador y el entrevistador”.¹¹⁸

¹¹⁷ *New York Times Book Review*, 3 de noviembre 1991, p. 3. La problematización de la identidad está breve pero cuidadosamente tratada en Michael Staub, “The Shoah Goes On and On: Remembrance and Representation in Art Spiegelman’s *Maus*”, *Melus: The Journal of the Society for the Study of Multi-Ethnic Literature of the United States* 20 (1995), 32-46. Para Staub, “El propio *Maus* está constantemente preocupado por la consiguiente ausencia de evidencia de las identidades étnicas y deconstruye cada vez los presupuestos esencialistas” (p. 39). De todos modos plantea: “Pero al mismo tiempo, y manteniendo la tensión con este punto, *Maus* considera seriamente la manera en que las personas marginadas no sólo confían a menudo en los grupos de identidad para poder sobrevivir, sino que también tienen todo el derecho a celebrar su carácter especial y sus diferencias con la cultura dominante. Pero –y este es el tema clave– *Maus* sugiere claramente que la identidad nunca puede considerarse como algo evidente: *Maus* trabaja permanentemente para romper con los presupuestos cómodos en que se basan las diferencias entre los pueblos” (p. 38).

¹¹⁸ *Journal of American History* 79 (1993), p. 1669. Por supuesto resulta significativo que *Maus* haya sido reseñado en una publicación profesional tan académica como el *Journal of American History*. En una reseña anterior del primer volumen, Brown es aún más insistente: “*Maus* no es una historieta ficcional ni una novela ilustrada: por más inusual que sea su forma, es una importante obra histórica que ofrece a los historiadores, y a los historiadores orales en particular, una aproximación única a la construcción e interpretación narrativa.” *Oral History Review* 16 (1988), p. 91.

Desde la perspectiva de Miles Orvell, “en parte biografía, en parte autobiografía, en parte historia, en parte novela, *Maus* desbarata los géneros, pero al dramatizar autorreflexivamente el propio acto de su composición reclama también un vínculo formal con modernistas como Gide, Joyce, Nabokov y Faulkner. Sobre todo, *Maus* está comprometido con su función de auténtico registro fáctico del Holocausto y así sumerge al lector en los detalles banales de la historia de los sobrevivientes”.¹¹⁹ Para Adam Gopnik, “*Maus* no es un acto de invención sino de restauración. Y al redescubrir las posibilidades serias e incluso trágicas de la tira cómica y la historieta, Spiegelman ha encontrado otra manera de hacer lo que otros artistas que hicieron del Holocausto su tema trataron de lograr: estilizar el horror sin estetizarlo”.¹²⁰ Rick Ladonisi, al enmarcar su planteo como una problematización de la idea

¹¹⁹ Miles Orvell, “Writing Posthistorically: Karzy Kat, Maus, and the Contemporary Fiction Cartoon”, *American Literary History* 4 (1992), p. 118. Dado su énfasis, es curioso que aparezca la palabra “ficción” en el título del artículo de Orvell. En su comparación de Spiegelman y Klaus Theleweit, Yaeger Kaplan afirma: “*Maus* es al mismo tiempo una autobiografía, una biografía y una novela testimonial; pues es Vladek, el padre de Spiegelman quien provee la narración, el relato del sobreviviente, mientras que el pobre Spiegelman elabora el marco.” “Theleweit and Spiegelman: Of Mice and Men”, en *Remaking History*, ed. Barbara Kruger and Phil Mariani, Seattle, Bay Press, 1989, p. 153. Kaplan hace notar que Theleweit presentó a Spiegelman al público alemán y se pregunta si “la brillante invención formal –el presentar una historia altamente trágica en forma de historia” puede resultar “incomprensible en una sociedad tan perturbada por su pasado racista” (p. 168). Una de las convergencias que encuentra entre Theleweit y Spiegelman es la preocupación por el “fascismo interior”: la forma a menudo disfrazada u oculta en que vive el fascismo que no está sujeta a examen crítico y que incluso puede quedar disimulada detrás de preocupaciones por el pasado. Incluso puede que vaya demasiado lejos y encarne ciertos excesos y propensiones a las generalizaciones vagas y brutales que encuentra en Theleweit al plantear que “el fascismo interior, el modo en que Spiegelman nos lo muestra, es el pasado recorrido por el padre en los campos, un fascismo que su padre ha llegado a encarnar y proyectar aún pudiendo haber sobrevivido” (p. 171). Kaplan apela a la necesidad del contexto en sus críticas a Theleweit, pero el contexto es también importante para comprender a Vladek, quien realmente es prejuicioso y puede adoptar tendencias que en ciertos contextos estimulan el fascismo, pero a quien no puede llamarse fascista.

¹²⁰ *The New Republic*, 196 (1987), p. 31. Paul Buhle repite esta sensación al trazar una paradójica correspondencia entre la caricatura y un referente irrepresentable o irreal: “Más de unos pocos lectores lo han considerado como la más conmovedora de las descripciones, tal vez porque la cualidad caricaturesca del arte de la historieta es similar a la aparente irrealidad de una experiencia más allá de toda razón”. “Mice and Menschen: Jewish Comics Come of Age”, *Tikkun* 7 (1992), p. 16.

de autobiografía de Philippe Lejeune, sostiene que *Maus* sugiere un modo más interactivo de autobiografía colaborativa en la que la figura de Spiegelman como entrevistador no sólo colabora con su padre sino que, en un giro forense de la rivalidad edípica y de la novela familiar, lucha en lo concreto por el control del relato. “Spiegelman demuestra su obligación (como colaborador) de ofrecer una narración ‘verdadera’, aunque se coloque simultáneamente en la posición privilegiada de abogado de los testigos y acusador de su padre, ‘apropiándose’ en un sentido del relato antes que servir como ‘superficie de la historia de su padre’”.¹²¹

Estas referencias dan sólo una idea parcial de Spiegelman como artista, escritor, historietista, novelista, historiador, biógrafo, autobiógrafo, testigo secundario, memorialista, moderno, posmoderno, entrevistador y entrevistado, y de *Maus* como documento, arte, literatura pictórica, cómic novelizado, novela gráfica, biografía, autobiografía, etnografía, vehículo del testimonio y medio para la memoria. El propio Spiegelman observó: “No sé cómo catalogarme: autor, artista, historietista, historiador. Son palabras que bordean la realidad. Considero a los cómics como co-mix, mezclar palabras y dibujos”.¹²² Aquí, el énfasis en la multiplicidad se complementa por el subrayado de la hibridez y la mezcla, el cómic y el comix (en la pronunciación diacrítica del *underground* y de la vanguardia) como co-mix. Una carta escrita por Spiegelman al *New York Times Book Review* resulta especialmente interesante para la cuestión del género. Tras agradecer el reconocimiento y expresar su placer por el hecho de que *Maus* apareciera en la lista de bestsellers, agregaba:

El placer se transformó en sorpresa cuando noté que aparecía en la sección de ficción de su lista.

Si su lista estuviera dividida en literatura y no literatura, podría aceptar de buen grado el lugar como un elogio, pero en la medida en que “ficción” indica que una obra no es fáctica, me siento un poco nauseabundo. Como autor, creo que podría haber evitado varios de los trece años que dediqué a mis dos volúmenes si pudiera al menos tomarme una licencia de novelista mientras buscaba una estructura novelística.

¹²¹ “Bleeding History and Owning His (Father) History: Maus and Collaborative Autobiography”, *CEA Critic: An Official Journal of the College English Association* 57 (1994), p. 53.

¹²² Citado en Esther B. Fein, “Holocaust as a Cartoonist’s Way of Getting to Know His Father”, *New York Times*, 10 diciembre 1991, p. C15.

El límite entre ficción y no ficción ha sido un territorio fértil para alguna de las escrituras contemporáneas más potentes y no es en mis pasajes sobre cómo construir un bunker o reparar las botas en un campo de concentración que el libro llamó vuestra atención como para incluirlo en la lista de cómo hacerlo o de misceláneas. Me hace temblar el solo pensar qué respondería David Duke —si pudiera leer— al ver un trabajo cuidadosamente informado basado estrechamente en los recuerdos de mi padre sobre la vida en la Europa de Hitler y que los campos de exterminio aparecen allí clasificados como ficción. Sé que al dibujar a personas con cabezas de animales he generado problemas en su taxonomía. ¿Pueden considerar el agregar una categoría especial, “no ficción/ratones” a su lista?¹²³

Es significativo que Spiegelman proteste por la categorización de *Maus* como ficción aunque sólo en broma sugiere que figure como no ficción. *Maus* no es algo determinado, pese a tener una confección y una forma. La búsqueda de Spiegelman de una estructura novelística no implica licencias novelísticas y estuvo relacionada a una investigación cuidadosa y realmente dolorosa, así como a una exacta reconstrucción de un contexto contemporáneo. También es importante que el autor señale las sospechosas implicancias políticas de categorizar a *Maus* como ficción, en la medida que pueda caer en manos de revisionistas y de la extrema derecha. Aquí un punto básico es que la clasificación binaria en general, y la que se establece entre ficción y no ficción en particular, no es adecuada para clasificar a *Maus*. La calidad entremezclada e híbrida de la obra resiste que se la etiquete dicotómicamente, y la noción misma de híbrido puede no ser adecuada para implicar una forma amplia de explicación o una comprensión absolutamente controlada que no está garantizada por la

¹²³ *The New York Times Book Review*, 29 de diciembre 1991, p. 4. Al escribir sobre *Maus* en el *The New York Times Book Review* unos días antes, Esther B. Fein señalaba: “La lista del *Times* lo incluye como ficción, pensando que los acontecimientos, pese a ser reales, no les ocurren a animales” (10 de diciembre 1991, p. C 19). La respuesta del editor del *The Times Book Review* a Spiegelman (29 Diciembre 1991, p. 4), merece también ser citada: “El editor de ‘*Maus II*’, Pantheon Books, la califica como ‘historia-memoria’. La Biblioteca del Congreso la coloca también en la categoría de no ficción. ‘Spiegelman, Vladek —Comic Books, strips, etc. 2. Holocaust, Jewish (1939-1945) —Poland- Biography... 3. Holocaust Survivors —United States- Biography...’ Según esto, hemos cambiado a *Maus II* a la categoría de no ficción donde ocupa el lugar 13.”

forma del texto.¹²⁴ Pero, aún apreciando el “fértil territorio” para “una potente escritura contemporánea” provista por el “límite entre ficción y no ficción”, preferiría resistirse a algunos juegos de mano que se han dado en esa área caótica. Más aún, como veremos, el dibujar personas con cabezas de animales genera problemas para mi propia explicación pero no exactamente en la misma manera que para el editor de la *Times Book Review*.

Una de las formas profundas de hibridación de *Maus* surge de la relación entre imágenes potentes y memorables y la discursividad del texto. Es significativo que Spiegelman haga uso de entrevistas con su padre en una especie de historia oral o auto-etnografía. Estas intervenciones, así como la experiencia de Spiegelman de crecer como hijo de un sobreviviente, se convierte en el fundamento para los dibujos y el discurso de *Maus*.¹²⁵ La inclusión de grabaciones que incluyen el sesenta por ciento de las entrevistas (otras no fueron grabadas) en la versión en CD-ROM intensifica la hibridación del texto y de su carácter plurivocal. El propio Spiegelman se ocupó de la inclusión de las grabaciones en el CD-ROM, como para otorgarle a su padre una voz que no aparece de la misma forma en la versión impresa. La posibilidad de “encontrar la versión que da Vladek de una anécdota”, señala Spiegelman, significa que “más que casi siempre *ganarle* a Vladek las discusiones sobre cómo debía presentarse algo” su padre pudiera quedarse con “la última palabra”.¹²⁶ Pese a que la voz de Spiegelman se escucha también en las grabaciones, éstas le permiten a Vladek la oportunidad absoluta de volver a responder. Como menos interrumpen la narración con la voz del sobreviviente y ofrecen la posibilidad de lecturas

¹²⁴ También debe señalarse que la mezcla y la hibridación no deben confundirse a pesar de que puedan hallarse muy próximas algunas veces, y se pueda tomar a la una por la otra. La hibridación genera formas más nuevas de articulación que deben ser cuidadosamente estudiadas, y esas formas pueden crear vínculos más o menos duraderos pues atraen al lector o espectador en direcciones diferentes. La hibridación aparece como borramiento desde el interior de lo seguramente definido, si no de las líneas monológicas, disciplinarias o genéricas. Pero las mezclas sin articulación pueden realmente borrarse y esta condición puede llevar a confusión así como a nuevas articulaciones.

¹²⁵ El circuito queda completado en la versión en CD-ROM que incluye variados materiales —las “notas de campo” del auto-etnógrafo o historiador oral— que se usaron para realizar *Maus*.

¹²⁶ Cita de la “página 1” de la versión en CD-ROM de *Maus*. Ver también, la reseña del CD-ROM de Roy Rosenzweig, *Journal of American History* 81 (1991), esp. P. 1639.

que pueden diferenciarse de aquellas promovidas por la versión impresa del texto.¹²⁷

El movimiento de la grabación a las palabras e imágenes de la versión impresa es por propio derecho un fenómeno importante, que se sostiene no sólo en el proceso de producción sino en el mismo artefacto. *Maus* no es un cómic en el cual las palabras meramente puntúan, glosan o flotan sin razón por sobre las imágenes. Tampoco queda el lenguaje condensado en los textos de una sola línea que acostumbran las historietas. Las palabras son un componente esencial del texto. Pueden incluso competir con las imágenes en la atención del lector y crear un estado de conciencia dividido.¹²⁸ Destacan el rol de la “nove-

¹²⁷ En el análisis del problema de la elaboración del pasado de una manera respetuosa de las experiencias y voces de las víctimas, incluyendo los modos en que pueden repetir el trauma de una forma modificada para poder elaborarlo, Saul Friedlander señala: “Las dimensiones agregadas por el comentario (del historiador) pueden permitir la integración de la así llamada memoria mítica de las víctimas dentro de la representación total de ese pasado sin que se convierta en un obstáculo a la historiografía racional. Por ejemplo, mientras que el relato histórico debe enfatizar los aspectos ordinarios de la vida cotidiana durante la mayoría de los doce años de la época nazi, la “voz encimada” de los recuerdos de las víctimas pueden puntuar esa normalidad, al menos al nivel del comentario. La reintroducción de la memoria individual dentro de la representación total de la época implica el uso de expresiones directas o indirectas contemporáneas a su experiencia. Elaborar significa enfrentar la voz individual en un terreno dominado por decisiones políticas y decretos administrativos que neutralizan el carácter concreto de la desesperación y la muerte. La *Alltagsgeschichte* (historia de la vida cotidiana) de la sociedad alemana tiene su necesaria sombra: la *Alltagsgeschichte* de las víctimas”, *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, p. 132.

¹²⁸ La resistencia de Spiegelman a la impresión de maestría y al predominio de la imagen se vincula con su abandono de una práctica convencional de la historieta. Como señala Joshua Brown: “El enfoque convencional es dibujar una página de doble tamaño a la que va a publicarse, lo que permite al artista trabajar más fácilmente los detalles. El producto terminado y reducido aparece más apretado y definido a los ojos del lector (y prácticamente elimina los defectos). En efecto, hay una ilusión para el lector, una imagen “naturalizada” divorciada de su producción. Por el contrario, Spiegelman decidió dibujar *Maus* en el formato reducido en el que sería finalmente publicado” (Brown, *Oral History Review*, p. 102). El propio Spiegelman comentó sobre este intento de evitar los efectos *trompe-l’oeil* armonizadores y el borramiento de los rastros del proceso productivo: “Quería que fuera más vulnerable como dibujo de modo de no convertirme en el genio hablándole desde arriba a cualquiera que leyera” (Citado en Brown, *Oral History Review*, p. 102). Hablando de su evitación del virtuosismo y del rol de la simplicidad, incluso uniformidad en el dibujo de las figuras animales, comentó: “No quería que la gente se

lización” en el texto y dan cuenta de su alto grado de autorreflexión. Aquí uno puede notar el propio juicio autorreflexivo de *Maus* respecto del éxito de su empresa. Hacia el comienzo de *Maus II*, Artie, la figura de Spiegelman, observa con exactitud: “Hay mucho que nunca podré entender o visualizar. Quiero decir que la realidad es demasiado compleja para los cómics [...] Es tanto lo que hay que dejar de lado o distorsionar” (MII, p. 16). Por otro lado, Mala, la madrastra de Artie, parece también tener razón cuando dice: “Es un libro importante. Gente que no suele leer estas historias estará interesada” (M, p. 133). En otra instancia de su estatus intermedio, *Maus* existe en el espacio tensamente dialógico creado por esos diferentes juicios. Estos juicios igualmente coherentes y plausibles pueden ser incluso tomados como un camino inicial por medio del cual la hibridez de *Maus* tiende a colocar al lector en un doble registro. Continuamente queremos decir “sí” pero “no” o “no” pero “sí” a lo que hace Maus y a cómo lo hace. Al crear un análogo a pequeña escala y angustiante de la situación imposible que enfrentan las propias víctimas de la *Shoah*, este doble registro puede resultar útil y provocativo para sensibilizar a los lectores con su experiencia catastrófica y traumática. Puede así ayudar a crear un fundamento inicial, aunque limitado, para la empatía y la comprensión con respecto a las penurias de los judíos europeos y otras víctimas del genocidio nazi.

Al leer *Maus* se tiene la sensación de su complejidad, de su inscripción en siniestras rupturas y su insistente problematización de la identidad, pero no nos parece un texto pobremente realizado o incoherente. Podemos incluso sentirnos inclinados a sobreinterpretarlo y otorgar un significado, una motivación o una intención a cuestiones que podrían considerarse inintencionadas o incluso aleatorias.¹²⁹ Esta inclinación demuestra que *Maus* está bien articulado y resulta muy logrado como forma híbrida aún cuando no conviva confortablemente

interesara demasiado por los dibujos, quería que estuvieran allí, pero la historia funcionaba en otro lugar, entre las palabras y la idea que se halla en los cuadros y en el movimiento entre ellos, que es la esencia de lo que ocurre en un cómic. Así, al no centrarnos demasiado en esas personas, nos obliga a instalarnos en nuestro papel de lectores más que de miradores” (Citado en Brown, *Oral History Review*, pp. 103-104).

¹²⁹ La intencionalidad de Spiegelman es especialmente importante para Rick Iadonosi, “Bleeding History and Owning His (Father’s) Story: *Maus* and Collaborative Autobiography”.

te dentro de un género existente o no explique completamente su hibridez. En este sentido, sus personajes (sobre todo Vladek, y hasta cierto punto Artie) pueden estar poseídos por el pasado, ser incapaces de complementar la melancolía con formas exitosas de duelo y elaboración y siguen atrapados por una repetición interminable. Pero la orquestación del texto, que no exhibe un total dominio pero que permite la perturbadora reinscripción del trauma, puede facilitarle al lector que vea cómo se emprenden los procesos tensamente interactivos del pasaje al acto y de la elaboración. Uno de los comentarios de Spiegelman respecto de su obra anterior muestra su propia perspectiva sobre estos problemas. La pregunta que se le hizo fue la siguiente: “¿Un suicidio pospuesto es un refugio antes del suicidio, es así? No suena demasiado esperanzador...” La respuesta de Spiegelman debe interpretarse en relación a la presión o al enorme peso (que Nietzsche denominaba la *Schweregewicht*) generado por el suicidio de su propia madre:

Permítanme contestar con una cita de Nietzsche: “La idea de suicidio es un gran consuelo, con su ayuda uno puede atravesar más de una mala noche”. Pensar en el suicidio no es necesariamente cometerlo. Es conocer la posibilidad y la precariedad de estar vivo y afirmarla. Todo momento en que no cometemos suicidio es una afirmación. Estoy decidiendo vivir un poco más. La razón por la que pienso que es efectivamente una idea optimista es el hecho de que... bien, esa cita que está en Cioran, “Un libro es un suicidio pospuesto”, lo que implica para mí un acto de fe que ha sido cometido. Es crear una obra de arte, un libro, un cuadro, un poema, una revista, una tira cómica, lo que sea, y que el trabajo es en sí una justificación para seguir vivo. En ese sentido, al menos, siento que fui provisionalmente optimista... (Groth, *The New Comics*, p. 197)

Este tipo de “optimismo provisional” sería necesario no sólo para la escritura o el arte sino también para formas de actividad política y social, y Spiegelman suele mostrar su preocupación por esas actividades. Pero su actitud, aunque apunte a un deseable cambio social, no se lleva bien con el utopismo. Aquí es de interés la comparación y el contraste que traza Miles Orvell entre Jay Cantor y Spiegelman:

En lo que difieren de forma más reveladora es en su orientación psicoanalítica: Cantor, que escribe a partir de una orientación política utópica, heredada de maestros de seis generaciones (Nietzsche, Marcuse, Norman O. Brown), crea un relato acerca del rehacerse

perpetuo del ser y de la necesidad de abarcar la definición más plena de totalidad: las complejidades de la identidad sexual, el amor y la renovación, junto al impulso hacia la destrucción y la muerte. Spiegelman, más pesimista en un sentido clásicamente freudiano (y también más clásicamente modernista), escribe a partir de la compulsión a considerar el enorme peso del pasado como una carga tanto pública como privada. No hay alegría ni renovación en el universo de Spiegelman: hay comprensión y, como mucho, aceptación. El utopismo revolucionario de Cantor es, a este respecto, lo opuesto al pesimismo conservador de Spiegelman (Orvel, p.126)¹³⁰

La comparación es interesante, pero el contraste es excesivo. Puede considerarse perfectamente que la cuestión en Spiegelman pasa por la elaboración de problemas como condición de la acción sociopolítica y de la responsabilidad ética frente a un pasado que no puede ser completamente superado por direcciones utópicas, sobre todo por aquellas que impliquen un olvido o erradicación del pasado o, en el mejor de los casos, un retomar paradójico de una tradición revolucionaria (por ejemplo, la jacobina o la modernista radical) y dedicarla a enterrar o borrar el pasado y comenzar de nuevo *ex nihilo*. Spiegelman apunta a la necesidad del trabajo de la memoria y a la de aceptar las cargas del pasado de las que no podemos desprendernos fácilmente. El análisis

¹³⁰ Michael Rothberg concluye su análisis subrayando la dimensión melancólica de *Maus*: “Al reproducir y reformular la historia del Holocausto, *Maus* participa de los placeres melancólicos de leer, escribir y hablar ‘judío’”, “‘Estábamos hablando judío’: *Maus* de Art Spiegelman como Producción de ‘Holocausto’”, *Contemporary Literature* 35 (1994), p. 685. Al continuar con su análisis en *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*, New Haven, Yale University Press, 1991, Lawrence Langer va en la misma dirección: “Como para confirmar sus dudas sobre cualquier forma de sentido luego de Auschwitz, el señor Spiegelman termina su relato con la misma respuesta melancólica que ofrece casi todo testimonio del Holocausto, escrito u oral: la muerte, los que no regresaron tienen la última palabra. ¿Cómo podría ser de otra manera? Se nos ofrece un susurro de esperanza para el futuro, dado que el libro está también dedicado a su hija Nadja (nacida en 1987) pero se nos deja pensando en cuál será el tipo de sombra que arrojará el relato de su padre sobre su vida cuando crezca lo suficiente como para leerlo. Como las otras preguntas planteadas por *Maus II*, la respuesta queda encerrada en la incertidumbre. Tal vez ningún relato del Holocausto contenga nunca toda la experiencia. Pero Art Spiegelman ha encontrado una forma auténtica y original de acercarnos a su oscuro corazón”. *New York Times Book Review*, 3 de noviembre 1991, pp. 35-36. adelante repetiré la pregunta de Langer sobre Nadja de una forma en cierto sentido diferente.

de este tema en Orvel tiene una importante implicancia para el lector de *Maus*:

Pero ambos escritores, al dibujar y expandir los límites de la literatura gráfica del cómic, están trabajando más allá de la ironía suspendida definida por Alan Wilde como la característica de la ficción posmoderna, una ironía en la cual “una indecisión acerca de los significados y relaciones entre las cosas se enfrenta a una decisión de vivir en la incertidumbre, de tolerar o en algunos casos dar la bienvenida a un mundo considerado como aleatorio y múltiple”. Sin sus híbridas invenciones, Cantor y Spiegelman intentan ocupar una zona cultural media en la que se hace retroceder al lector a las catástrofes de la historia del siglo XX que convoca a un saludable autocuestionamiento y a una autorrenovación junto a un reconocimiento de la culpa y nos lleva finalmente más allá de los habituales pastiches del posmodernismo y del yo desaparecido para siempre (Orvel, p. 126).

Resulta difícil definir la naturaleza de esta “zona media” ocupada por Cantor y Spiegelman y relacionada con una lectura ideal, ya sea implícita o deliberada. Presumiblemente no se trataría ni de alta cultura (el “arte” y el mundo de las galerías o la tradicional mercadería del canon) ni la cultura popular o de masas. Tampoco la tensamente fraguada “zona media” es simplemente una acomodación “suavizadora” entre opciones existentes; de alguna manera trazaría un puente sobre la brecha y crearía nuevos lectores con diferentes concepciones, expectativas y prácticas vinculadas a la relación entre lo supuestamente “alto” y “bajo”, lo elitista y lo popular. Se desarticularía y rearticularía en términos de híbridos desafiantes y provocadores, como el caso de *Maus*. Cuando el cómic *underground* llega a la superficie y logra un éxito popular sigue teniendo una misión que puede no ser utópica y sin embargo resultar comprometida y vengativa.

Con *Raw*, Spiegelman pretendía un público de 5.000 personas, con *Maus* encontró uno de 400.000.¹³¹ Es un salto cuantitativo, pero no

¹³¹ La cantidad es mencionada en “Art Spiegelman and Françoise Mouly”, la entrevista realizada por Gary Groth en *The New Comics*, p. 202, donde Spiegelman afirma: “Un objeto único, aunque no un objeto único. Existen cinco mil de él”. Una de las técnicas para evitar que *Raw* quedara asociado a cómics más convencionales fue apelar a un formato amplio y con mucho texto que terminara por ser agrupado con otras enormes revistas. Sobre la obra de Spiegelman en general, ver sus entrevistas de largo alcance con Gary Groth en *The Comics Journal* 180 (1995), pp. 52-114, y 181 (1995), pp. 97-139.

de proporciones revolucionarias. No sé de estudios empíricos sobre la lectura y la recepción de *Maus*, pero mi impresión es que el público, aunque mixto, es sobre todo de clase media relativamente bien educada (incluso, a veces, académicos). Pero esto no implica que todos sus lectores estén informados acerca del tema de *Maus*, el Holocausto.¹³² Sin embargo, indica la dificultad de crear una “zona media” o tierra de nadie híbrida sociológica, política y filosófica que *Maus* anticipa y Spiegelman parece intentar. Junto a su esposa y su coequiper Françoise Mouly están bien al tanto de este problema. Al ser entrevistada junto a Spiegelman, Mouly declaró:

Estamos en contacto con algunos artistas de Nueva York, que están tratando de trabajar el “circuito de galerías”. Y están firmes en eso. Para nosotros, se trata de algo terminado. Trabajar para las galerías, ser elitista, realizar una obra de arte original que no puede ser adecuadamente reproducida. Y ese grupo de doctores y abogados bienintencionados de Calle 57 que van a verlos a la galería. De algún modo es tan perverso. Los artistas lo han intentado todo en los últimos cincuenta años o más para salir de ese ghetto. No lo lograron. Se han intentado una cantidad de cosas –hacer múltiples obras de arte y otras– y nunca pudo sacar realmente al artista del círculo vicioso, el mercado elitista del arte (Groth, *The New Comics*, p. 201).

Mouly y Spiegelman sienten aparentemente que están haciendo un esfuerzo para forjar una forma diferente de arte que convoque a un público diferente, pero no queda claro hasta qué punto lo están consiguiendo. Por ejemplo, ¿es el hecho de que yo esté escribiendo sobre *Maus* dentro de un mercado académico elitista un signo de mi “descenso” a la cultura popular, mi contribución al intento de “elevar” al cómic al pensamiento “serio” o al arte elevado, o mi modesto esfuerzo de hibridación y la creación de un público diferente que es interdisciplinario y que posee cierto potencial para la práctica social y política? Podría preferir la tercera opción, ¿pero cuán claro es que tenga el derecho de hacerlo y alcanzarlo de algún modo significativo?

Lo importante es que el propio Spiegelman es sensible al problema de la transferencia que implica al lector y al narrador. Al comentar el

¹³² Por ejemplo, una ex estudiante me contó en la Universidad de Boston que, mientras se hallaba en la cola para que le firmaran un ejemplar de *Maus II*, oyó que los estudiantes expresaban temores inconscientemente revisionistas de que el autor de *Raw* se había salido con una historia desafortunada e increíble sobre ratones cuya invención apenas podían creer.

final de *Maus I*, y su propia relación con Artie como personaje y narrador, Spiegelman observaba: “Bueno, pienso que a la gente le perturbó mucho el final de *Maus*, y eso fue bueno. ‘¿Por qué llama asesino a su padre, un padre que pasó por todas esas cosas terribles?’ Sorprende a la gente porque en cualquier obra que leemos existe una tendencia a ver a través del narrador. Quise ofrecer alguna clase de bloqueo a esa especie de transferencia”. Aquí Spiegelman marca su distancia con la figura de Artie e indica las maneras en que se supone que funciona dentro del texto el enmarcado cultural y el tratamiento irónico de esa figura. También señala: “No sé si queda claro en mis dibujos. Pero en los cuadros en los que hablo con mi analista, le hago lucir la misma pequeña máscara que mi padre. No es que sea el padre que yo hubiera elegido. Es una pequeña observación acerca del proceso psicoanalítico. Es sobre la transferencia, que es ser capaz de elaborar los problemas que tenemos con nuestros padres en un contexto más protegido” (Dreifus, p. 35). A su manera, Artie ofrece un “lugar protegido” para la exploración de ciertos problemas, incluyendo los problemas extremos y los del exceso, a pesar de mantener relaciones más o menos indirectas con formas de práctica social y política en las que no se encuentran disponibles las redes de seguridad de la distancia estética (a pesar de las ilusiones de la política “estetizadas”).

Tal vez las cuestiones más difíciles de indagar, incluyendo la relación de Spiegelman con sus personajes, son generadas por el funcionamiento de *Maus* como texto. Es importante insistir que Spiegelman no debe confundirse simplemente con la figura de Artie; existe entre ambos una compleja relación de proximidad y distancia. En este sentido sería equivocado considerar al texto como simplemente autobiográfico, o incluso como una forma de autobiografía cooperativa. Queda claro por los comentarios y entrevistas que Spiegelman no se identifica plenamente con Artie, y que creó intencionalmente formas para que Artie no apareciera como un personaje completamente simpático o como un objeto de identificación transferencial para el lector.

En *Maus* funciona al menos una red cuádruple de relaciones que interactúan y que implican problemas de transferencia. Primero, hay una relación del (hibridizado) Spiegelman con su (hibridizado) texto, un problema complejo del que ya me he ocupado y no pretendo continuar. Segundo, la relación del sobreviviente, especialmente Vladek, con su propio pasado que está habitado por fantasmas de sus seres

queridos y de experiencias que prefiere olvidar. Para Vladek y hasta para quienes están cercanos a él, esos fantasmas son más reales y están más presentes que las personas del mundo contemporáneo. Tercero, la relación del hijo, Artie, con su madre Anja. El hijo es la cripta de los residuos traumáticos de sus padres, los fantasmas y obsesiones que son transmitidos por generaciones, a menudo en forma aparentemente inconsciente y distorsionada. La pregunta que puede acosar tanto a Artie como al lector es si y hasta qué punto Artie llegará a repetir o reencarnar precisamente lo que critica o incluso detesta en su padre, sobre todo la obsesividad, el malhumor y la indiferencia a las necesidades de los demás. Cuarto, la relación del lector con Spiegelman, con el texto y sus personajes, y con la entera red de problemas o relaciones que implica. El acceso del lector a los acontecimientos y cuestiones del Holocausto queda así múltiplemente mediado, primero a través de los recuerdos reticentes de Vladek, luego a través del modo específico con que son presentados esos recuerdos en un libro de historietas (y también en paratextos como las entrevistas). Más aún, el pasado del Holocausto interactúa constantemente con el presente del mundo de Artie (que incluye en lugar importante a su padre) y con las dificultades para armar y aceptar su libro. Aquí la idea misma de que el presente sirva de marco narrativo del Holocausto como historia interior o enmarcada puede ser demasiado simple o engañosa, porque el pasado regresa para crear situaciones escabrosas en el presente y para plantear el problema de las intrincadas relaciones para los sobrevivientes, para los hijos de los sobrevivientes y para los nacidos con posterioridad entre el pasaje al acto y la elaboración.

A través de *Maus*, Spiegelman elabora unos recuerdos multifacéticos y entrelazados del pasado que está permanentemente cuestionado y rodeado por preocupaciones contemporáneas, haciendo surgir la pregunta de hasta qué punto están inextricablemente entretejidos el pasado y el presente a través de efectos ocultos y reconocimientos parciales, sobre todo la insistente búsqueda del hijo por conocer la experiencia traumática del padre de un mundo perdido. Por su parte, el padre no posee totalmente este conocimiento y es reticente a evocar el pasado o a reconstruir un saber ausente. El hijo que pretende ser el heredero de una experiencia no poseída, que en cierto sentido encarna a un fantasma o se convierte un su propio y desposeído padre, puede sentirse inclinado a empujar a su padre a concienciar algo que puede

resultarle destructivo o al menos doloroso para poder asumir una tarea recordatoria, particularmente hacia la madre, que el padre no ha sido capaz de cumplir. Y tanto padre como hijo están obligados a tratar de relacionar el pasado y el presente sin que éste último se convierta simplemente en un efecto performativo o proyectivo de deseos, demandas o evitaciones que marquen el presente, sobre todo la búsqueda del hijo de alguna especie de significado satisfactorio e incluso redentor a través del recuerdo y la conmemoración. Por medio de esta búsqueda, el Holocausto, que para el padre fue una fuente de desorientación traumática en un pasado que “no ha de desaparecer” parece transfigurarse en un trauma fundante que mantiene la elusiva (tal vez ilusoria) promesa de un sentido y una identidad para el hijo en el presente.¹³³

El presente tiene lugar en Rego Park (Queens, Nueva York), los Catskills y Florida, en un mundo judío que contrasta marcadamente con esos lugares, que sin embargo mantienen siniestras reminiscencias con el pasado centroeuropeo. Esas escenas desplazadas incluyen compartir los problemas y contratiempos ,contemporáneos y cotidianos, que se acentúan por el stress que añaden las obsesiones, flaquezas e imposiciones de Vladek. El contraste entre la vida norteamericana contemporánea y el pasado del Holocausto es por supuesto chirriante pero es imposible separarlos de manera clara. El pasado no sólo interactúa con el presente sino que irrumpe en él y a veces el presente parece ser una función o una pantalla diáfana del pasado. Esto es obviamente cierto para Vladek. Pero también para su hijo, quien se preocupa por la historia de sus padres y por la necesidad de aceptarla en su vida y registrarla y explicarla en su arte.

¹³³ En varias entrevistas, Spiegelman sospecha de esa búsqueda cuasi religiosa y sus funciones sociopolíticas. En realidad está bastante precavido por los posibles abusos del Holocausto como un opuesto simbólico a una religión cívica o a una política contemporánea de la identidad: “En términos del modo en que ha entrado el Holocausto en la comunidad judía norteamericana, hay algo triste y peligroso en ello, junto a la existencia de Israel como algo importante para los judíos norteamericanos, el Holocausto es uno de sus aspectos definitorios, más aún que *Tisha B'av*, *Sukkot* o algo (tengo suerte de poder evocar el nombre correcto de las fiestas). Es como prever un futuro en el que los cristianos caminen cargando crucifijos y los judíos anden vistiendo pequeñas cámaras de gas alrededor de sus cuellos. Se convierte en este martirologio cerrado que no necesariamente se abre a lo que puede ser un testimonio pasivo de la limpieza étnica”. Jacobowitz, pp. 54-55.

Vladek no quiere recordar. Pero a veces sus recuerdos son compulsivos e invaden el presente. Uno de esos recuerdos es el de Richieu, el niño muerto y hermano mayor de Artie. Richieu fue alejado de la familia por cuestiones de seguridad y como resultado no previsto de esa acción no logró sobrevivir. Vladek se siente culpable del destino de su hijo y Artie comparte esa culpa. Esa “culpa” —o grieta en la existencia— del sobreviviente parece causada no por el mero hecho de que Vladek se haya salvado sino por el contraste abismal entre su supervivencia y el hecho de que un ser querido, sin que haya una buena razón para ello, no lo haya logrado. El pesar de Vladek resulta especialmente pronunciado cuando llama a Artie con el nombre de hermano muerto, convirtiendo así a su hijo vivo en la sede de un espectro. El libro II está dedicado Richieu y la propia hija de Spiegelman, Nadja, además de que el retrato de Richieu aparece en un lugar prominente al comienzo del libro. (Hay dos fotografías “reales” más en los libros, una de la madre de Artie con un niño y cerca del final del último volumen una de Vladek tras su liberación del campo. Vladek sorprendente y casi chocantemente guapo tras su experiencia del Holocausto, lleva un aseado uniforme de un campo, fuera de lugar en su aparente y exuberante exhibición.)¹³⁴ Dado que el lector sabe el destino de Richieu y de gran parte de su familia, la foto de un bebé saludable, hermoso y algo rubio resulta particularmente confusa y siniestra. Es un punto de entrada que funciona como un tropiezo y un lugar de no retorno. Para gran desilusión de su hijo, Vladek, en su huida de los dolorosos recuerdos, ha llegado incluso a destruir los cuadernos de Anja. Los ha quemado porque “estos papeles contienen demasiados recuerdos” (M, p. 159). Que Vladek queme los rastros del pasado de su primera esposa es flagrantemente simbólico y sobredeterminado, como parece implicar la frase “demasiados recuerdos”. Vladek quema los libros para poder olvidar el pasado y obliterar (¿incinerar?) la memoria tanto de Auschwitz como de su esposa. En este sentido, su posición contra Aus-

¹³⁴ Spiegelman señala: “Pareciera como si la hubiera pasado bien tomándose ese retrato — aparece bastante entusiasta en un modo extraño. Es una foto perturbadora”. Luego sigue con un intrigante comentario acerca del rol de la foto en el texto, a la que compara con las grabaciones de la versión en CD-ROM: “Su voz entrega algo equivalente de cierto modo a una fotografía. No está filtrada a través de su hijo; está allí. Vladek era un buen narrador por derecho propio. Las grabaciones tienen una fuerza especial para mí”. Jacobowitz, pp. 55-56.

chwitz (combatir el fuego con fuego) es también un extravagante e inapropiado acto de agresión contra su esposa. Pero esta quema de papeles sirve simultáneamente como para destruirlos como emblemas de una relación no elaborada con el pasado y con la esposa muerta, que seguirán poseyéndolo y colaborando en el hundimiento de su segundo matrimonio (al que siempre compara desfavorablemente con el primero). Aquí puede sospecharse un deseo inconsciente de ser castigado en el ostensible intento de Vladek de librarse del pasado de una forma que lo convierte no simplemente en una cicatriz sino en una herida abierta, asegurando así su retorno doloroso y fatalista.

Artie pierde el control cuando se entera lo que hizo su padre: “¡Maldición! ¡Asesino, asesino! ¿Cómo diablos pudiste hacer semejante cosa?” (M, p. 159). Artie se disculpa por su explosión pero sigue caminando y murmurando “asesino”. Esta escena concluye *Maus I* sin ofrecer –o refrenando insistentemente– un final resonante, conciliatorio o elevado. Artie anhela desesperadamente recuerdos para llenar los huecos y el vacío de su vida, pero sus esperanzas de una redención mnemotécnica no se concretan. Con irregular éxito, y más por sí mismo que por su padre, obliga y a veces incluso acosa a su padre para que recuerde. Con el grabador siempre presente, puede ser insidioso con su padre como su padre lo es hacia él. Y los juicios con que lo califica son habitualmente más duros que los que el anciano intenta aplicar a su hijo.

Artie es proclive a acusar a sus dos padres por sus dificultades, dificultades que son, en parte al menos, la de los hijos de sobrevivientes.¹³⁵ Hasta cierto punto, la acusación (o “viaje culposo”) que lanza

¹³⁵ Spiegelman expresa su distancia con los grupos de hijos de sobrevivientes de una forma que indica sus limitaciones así como algunas de sus posibilidades: “Fui como invitado a uno de esos grupos de Segunda Generación a responder sobre una película de un hijo de sobrevivientes y fui. Luego una mujer se paró para hacer un anuncio, diciendo que la fiesta de solteros de la Segunda Generación se celebraría seis semanas después en el templo Emmanuel. Pensé, ‘vaya, esto es un problema’ pues no podía imaginarme los diálogos de seducción que podrían aparecer, algo como ‘¿En qué campo estuvieron tus padres?’ Estoy seguro que los grupos son útiles para la gente y que efectivamente tengo mucho en común con ellos, incluyendo mi distanciamiento bastante irónico con el Holocausto. Existe al menos un cierto tipo de comunidad entre los hijos de sobrevivientes, pero no estoy realmente interesado en la pérdida el carácter único que implica encontrar comunidad”. Jacobowitz, p. 53. La pregunta obvia es si encontrar comunidad tiene potencialidades no agotadas por la eliminación del carácter único.

sobre su madre es enorme. *Maus* contiene un extraño interludio, una historieta dentro de la historieta. Vladek encuentra una de las historias de Artie “que apareció en un oscuro libro de historietas *underground*” que pensó que su padre nunca encontraría (M, p. 99). Vladek está molesto pero dice comprender e incluso le cuenta a Artie: “Es bueno que lo quitaras de tu sistema. Pero a mí me trajo a la mente muchos recuerdos de Anja” (M, p. 104). El cómic, titulado “Prisionero del planeta del infierno: historia de un caso” incluye el retrato de la madre de Artie con un niño. Anja está en salida de baño y con un poco de sobrepeso. Recordamos que Vladek había admitido que no era tan atractiva como la mujer por la que la había abandonado pero si “hablabas un poco con ella, empezabas a amarla cada vez más y más” (M, p. 18).

Se supone que el niño de la foto es Artie, bendecido pero también maldito por la presencia de la madre perdida. El “prisionero del planeta del infierno” es claramente Artie, quien aparece en la serie como alguien perturbado y con razón y también como alguien bastante introvertido, que siente lástima de sí mismo, sugiriendo que el hijo de sobrevivientes puede ser también un niño problema. La primera imagen que sigue a la foto es la de Artie con traje de prisionero, que recuerda su estancia en un manicomio. Dice: “En 1968, cuando tenía veinte años, mi madre se suicidó. ¡No dejó ni una nota!” (M, p. 100) Los innecesarios signos de exclamación hacen de estas palabras un dictamen acusatorio contra su madre, por el cual el hijo repite el mismo acto de agresión con que condenó a su padre. El suicidio tiene lugar cuando Artie se fue con su novia por el fin de semana y –en un extraño desplazamiento de la así llamada culpa del sobreviviente– siente que los parientes lo acusan de la muerte de su madre. Artie se queda sorprendido cuando su padre espera consuelo de él en lugar de darle apoyo y consolarlo. Recuerda la última vez que había visto a su madre. Entró a su cuarto y ella preguntó: “‘Artie... me... sigues... queriendo... ¿no es así?...’ Me di vuelta molesto por la forma en que ataba el cordón umbilical...” Mientras se apartaba de ella le dice: “¡Seguro, ma!... ¡Ella se alejó y cerró la puerta!” Las siguientes imágenes de Artie en la prisión-asilo llevan estas palabras: “Bien, mamá, si estás escuchando...! Felicitaciones!... Has cometido el crimen perfecto... Me has puesto aquí... achicado todos mis circuitos...cortado mis terminales nerviosas... ¡y cruzaste mis cables!... ¡Me has asesinado, mamá, y me has dejado aquí para que

pague el pato!” Afortunadamente, un compañero de prisión, tal vez en el rol del lector, exclama: “¡Calláte Mac! ¡Algunos de nosotros estamos tratando de dormir!” (M, p. 103). Estas palabras deben entenderse como una crítica a los cuestionables deseos de Artie de culpar a la madre (la otra, en verdad la víctima) y como indicio de nuestro propio y sospechoso deseo de evitar todos los temas que plantea, incluyendo aquellos válidos.

Lo que es particularmente sorprendente en “Prisionero del planeta del infierno”, que está enmarcado explícitamente como una obra de juventud, es que sus figuras son humanas, pero son fantasmales y están mostradas de una manera rígida si no brutal. Tienen menos contacto con lo humano que las figuras desplazadas de *Maus*.¹³⁶ Y su papel respecto de Vladek así como de Anja no es ni filial ni humano. En verdad parecen ser, aún más que otros dibujos de *Maus*, rastros de trauma acosadores y no elaborados o los contornos de heridas aún abiertas.

Por supuesto las figuras de *Maus* son animales y este gesto es la segunda fuente de shock profundo al leer estos libros.¹³⁷ Llevar Auschwitz al cómic es una cosa. Otra hacerlo por medio de figuras de animales. Más aún, los epígrafes de ambos volúmenes ofrecen descon-

¹³⁶ Se podría tal vez arriesgar un paralelo intertemporal e intercultural y aplicar a estas imágenes norteamericanas las palabras que usó Spiegelman para describir su obra reciente, *The Wild Party*: “Cuando regreso al estilo visual de los años 1920 para ilustrar el libro, encuentro una especie de expresionismo de la República de Weimar. Por otra parte, la República de Weimar se parecía también a lo que estaba describiendo: ese intento desesperado por encontrar una respuesta democrática, intelectual y psíquicamente estimulante a los horrores que habrían de llegar. Y eso es parte de lo maravilloso que tiene”. “In Pursuit of the Pleasure Principle: Art Spiegelman talks to Elena Lappin about comics and his nostalgia for the world before the genocide. ‘I don’t want to be the Elie Wiesel of the comic book’”, *The Jewish Quarterly* 42 (195), p. 10.

¹³⁷ Adam Gopnik establece su posición al afirmar: “Es extremadamente importante comprender que *Maus* no es en modo alguno una fábula o alegoría como Esopo o *Rebelión en la granja*. Los judíos son judíos a los que les tocó ser pintados como ratones, en una convención peculiar y personal. No hay ninguna dimensión alegórica en *Maus*, apenas una convención de representación” (Gopnik, p. 31). Pero, ¿podría haber cambiado el sentido de *Maus* si Spiegelman hubiera usado la “convención peculiar y personal” de representar a los nazis como ratones y a los judíos como cerdos o gatos viciosos, o le hubiera ofrecido la imagen del gato a los israelíes? Gopnik agrega un tema más perturbador al escribir: “¿Todavía debe seguirse diciendo que el libro funciona tan bien en parte porque evade la cuestión moral central del Holocausto: ¿cómo pudieron personas hacer esas cosas a otras personas? El problema con la metáfora animal no es que sea despreciativa para los ratones sino que deja actuar a los gatos demasiado fácilmente” (Gopnik, p. 33).

certantes y extrañas introducciones a esas figuras. El primer volumen lleva como epígrafe una cita de Hitler: “Los judíos son indudablemente una raza, pero no son humanos”. El segundo volumen lleva como epígrafe una cita de un “artículo de diario de Pomerania, Alemania, mediados de los años treinta”, dice: “Mickey Mouse es el ideal más miserable jamás revelado... Las emociones saludables le indican a todo joven independiente y a toda honorable juventud que la sucia y contagiosa alimaña, la mayor portadora de bacterias del mundo animal no puede ser el tipo ideal de animal...! Abajo la brutalización judía del pueblo! ¡Abajo Mickey Mouse! ¡Usemos la cruz esvástica!”. Queda claro que Spiegelman cita con ironía estas palabras y las devuelve a las gargantas de quienes las dijeron. Pero en este caso la ironía es equívoca y puede fácilmente fracasar y ser mal leída, especialmente a la luz del uso concreto de las figuras animales de los libros. Si tuviéramos la tentación de objetar que el propio Spiegelman en un sentido figure a Auschwitz (o Mauschwitz) como la tierra de Mickey Mouse (a pesar de que deliberadamente no dibuja los tipos cariñosos e infantilizados de animales que aparecen en las historietas de Disney), sería igualmente importante señalar que su actitud más desafiante es traer a Auschwitz a la tierra de Mickey Mouse, es decir traer el pasado del Holocausto a Norteamérica que le debió parecer a los sobrevivientes un Disneyworld en su distancia con su experiencia.

Los judíos están presentados como una plaga: unos animales que parecen un poco grandes para ser ratones pero que no tienen el tamaño de las ratas. Los alemanes son gatos: gatos viciosos, salvajes y maledolentes que se parecen más a lobizones que a peludas mascotas caseras. Los polacos son cerdos. Los gitanos son polillas (¡polillas gitanas!). Mientras las polillas son “pestes” móviles que suelen ser exterminadas, el “gitano” aparece estereotipado como lector de la fortuna, no directamente como miembro de un grupo oprimido y “exterminado” por los nazis durante la *Shoah* (M II, p. 133). Los norteamericanos son perros amistosos aunque un poco tontos, y otras naciones son o predecibles (el único francés es un sapo) o relativamente no figurativos (los suecos como alguna especie de renos). Françoise, la esposa de Artie que es francesa y se ha convertido al judaísmo es, tras cierta deliberación (o burla autodedicada) de parte de Artie, representada de la misma manera que los demás judíos. Aunque la descripción de algunas nacionalidades parece bastante obvia y puede funcionar en

su obviedad para vaciar y subvertir estereotipos, la representación de judíos, alemanes y polacos presenta serios problemas.

La elección de animales de características tan tendenciosas invita a dos críticas. Por un lado, que es bastante injusta con los animales (concretos) presentarlos con la forma de estereotipos humanos. Un cerdo, por ejemplo, es un CERDO, con todas las connotaciones que implica ser un CERDO, únicamente desde un punto de vista antropomórfico. Por otro lado, es también cuestionable presentar pueblos o nacionalidades enteras en términos de una caricatura de animales unidimensionales y de estereotipos “bestiales”.

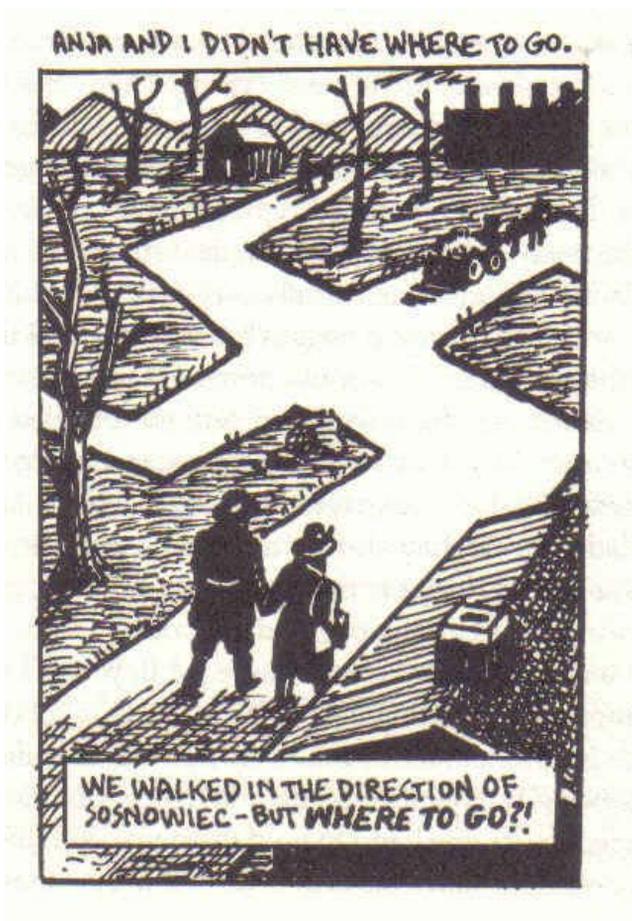
Se problematizan en *Maus* las representaciones animales; en verdad se lo hace de modo que cuestionan las identidades étnicas y nacionales. Los ratones llevan a veces corbatas y otras veces no. Más aún, hay animales “reales” que contrastan con los figurativos. Los judíos similares a roedores tienen miedo a las ratas “reales” de un bunker (M, p. 147). Los alemanes tienen perros feroces. Y el analista de Artie tiene una foto de un gato sobre su escritorio. La metáfora animal está enmarcada como una metáfora aun cuando no todas sus características están suficientemente controladas o justificadas por su marco explícito. Sin embargo, hay una instancia en la cual se da un alejamiento marcado de la figura animal, y en su lugar se dibuja un niño humano (cuya cabeza queda oculta). Esto ocurre en la tremenda imagen de un alemán que sostiene al niño de las piernas y lo sacude contra la pared (M, p. 108). La siguiente imagen yuxtapone irónicamente las siluetas del alemán de pie sobre las piernas del niño caído y la de Vladek (en ese momento aún ignorante del destino de Richieu) que le cuenta a Artie que al enterarse del incidente había agradecido a Dios porque sus hijos estaban a salvo y escondidos.

Más adelante se introducen matices en las figuras animales que mitigan nuestra respuesta inicial al estereotipo. Es menos válido para los alemanes que para el resto. Los alemanes tienden a permanecer como los victimarios característicos y los gatos sufren pocos cambios tanto gráfica como conceptualmente. Esta representación indiferenciada de los alemanes es llamativa. Pero con los ratones y cerdos la historia es distinta. Los ratones se convierten en figuras patéticas y movedizas especialmente en ciertas escenas. Aquí Spiegelman debe trabajar mucho para revertir un estereotipo negativo y revalorar la imagen del roedor. Las imágenes más impresionantes suelen incluir ratones: los ale-

manes golpeando a los judíos (M, p. 80); los azorados Vladek y Anja imaginando qué camino tomar mientras se hallan en un cruce que parece una esvástica (M, p. 125); judíos quemados en un pozo de Auschwitz (MII, p. 72); Vladek en Dachau durante una epidemia de tifus, caminando entre cadáveres mientras trata de llegar a una letrina (M II, p. 95); o el propio Artie ante una mesa de dibujo apoyada sobre una pila de cadáveres mientras espera ser entrevistado en la TV acerca de su primer volumen (M II, p. 41). Quisiera hacer mención especial a una patética escena de *vaudeville* que incluye a Mandelbaum, el amigo rico de Vladek, en Auschwitz. Mandelbaum es reducido a una figura beckettiana, payasesca y desesperanzada. Sus pantalones le quedan grandes y debe usar una mano para sostenerlos. Con la otra sostiene un *bowl* y bajo el brazo lleva encajado un zapato que es demasiado pequeño para él. Dice: “Sostengo el *bowl* y se me cae el zapato. Levanto el zapato y se me caen los pantalones... Pero, ¿qué puedo hacer? Sólo tengo dos manos” (M II, p. 29).



Entonces los alemanes lo sacudieron de las piernas contra una pared. Y ya no gritó nunca más.



Anja y yo no teníamos adónde ir. Caminamos en dirección a Sisnowuec. Pero, ¿adónde ir?



Pero ahora, en Auschwitz, Mandelbaum era un desastre. Sus pantalones eran grandes, como para dos personas, y no tenía siquiera un pedazo de sogá para hacerse un cinturón. Tenía que sostenerlos todo el día con una mano. Un zapato, su pie era demasiado grande para caber en él. También debía sostenerlo porque podía encontrar a alguien con quien cambiarlo. Uno de los zapatos era grande como un barco, pero por lo menos este podía usarlo. Era en invierno y a todas partes tenía que ir con un pie dentro de la nieve.

La descripción de las personas como animales tiene a veces aspectos amargamente irónicos. En una secuencia Vladek compara la reacción del cuerpo humano a un disparo con la del perro rabioso de un vecino. “El perro daba vueltas y vueltas, pataleando antes de quedarse quieto. Y entonces pensé: ‘qué sorprendente que un ser humano reaccione como aquel perro del vecino’” (M II, p. 82). Pero el dibujo que acompaña el texto muestra a un ratón muerto sobre el suelo en una posición desesperada que recuerda a la del perro.

Un sorprendente alejamiento del uso de figuras animales es el rol de las máscaras animales. Cuando los personajes usan máscaras animales explícitas (por ejemplo, Artie, sus entrevistadores televisivos o su analista), no queda claro si lo que hay detrás son rostros humanos o se trata únicamente de máscaras. Esta puesta en abismo o multiplicación sin fondo puede ser uno de los gestos más radicales de problematizar la identidad. En un sentido más restringido, los judíos llevan máscaras de cerdos cuando quieren pasar por polacos. Artie usa una máscara de ratón para su entrevista televisiva, y sus entrevistadores llevan también máscaras. Una razón obvia de esto es la artificialidad de la entrevista, el carácter armado del proceso de un reportaje y la falsedad del medio en que tiene lugar, especialmente en contraste con los problemas que obsesionan y enferman a Spiegelman. La escena comienza con Artie y su mesa colocados sobre un montón de cadáveres. En una cascada de hechos y fechas relata la muerte de su padre en agosto de 1982, el nacimiento de Nadja que esperan junto a su esposa Françoise para mayo de 1987, la muerte por gas de más de cien mil judíos húngaros en Auschwitz entre el 16 y el 24 de mayo de 1944, la publicación de la primera parte de *Maus* en septiembre de 1986 tras ocho años de trabajo, y el suicidio de su madre en mayo de 1968. Agrega: “Últimamente he estado un tanto deprimido” (M II, p. 41). Luego lo llaman para la entrevista. El primer entrevistador, que lleva una agradable máscara de perro (norteamericano), le pregunta por el mensaje de su libro. El segundo, que luce una máscara de gato (alemán), afirma agresivamente “muchos jóvenes alemanes están hartos de las historias del Holocausto” que tienen que ver con cosas que “ocurrieron antes de que ellos nacieran”. El tercero, un israelí con máscara de ratón, le pregunta cómo representaría a los judíos de Israel, a lo que Spiegelman responde que con un animal que sea una representación si

de la imagen sabra: “No tengo idea... ¿puercoespines?”. Luego un empresario no visible y que fuma un cigarro le ofrece un contrato para comenzar a lanzar una serie de productos conexos con *Maus* (M II, p. 42). En este punto, Spiegelman queda reducido a un niño diminuto y llorón y sale a ver a su analista quien, al igual que él, usa una máscara de ratón. (¿Implica esto que la sesión es tan artificial como la entrevista televisiva?) Uno de los dichos más memorables a su analista es emblemático del doble giro en *Maus*: “Samuel Beckett dijo alguna vez: ‘Cada palabra es una marca innecesaria en el silencio y la nada’”. Tras una pausa, Artie agrega: “Por otra parte, lo *dijo*” (M II, p. 45). Esta pausa está marcada por el único cuadro que no es acompañado de palabras.



— Al menos quince ediciones extranjeras están apareciendo. Recibí cuatro ofertas serias para que mi libro sea adaptado a un especial de TV o una película. (No quiero.)

En mayo de 1968 se suicidó mi madre. (No dejó ninguna nota.)

Últimamente me he sentido deprimido.

— Muy bien, señor Spiegelman, estamos listos para empezar...

Además de la esposa de Artie, el único personaje francés que hay en *Maus* es uno de los prisioneros de Dachau, adonde llega Vladek tras una marcha forzada desde Auschwitz al final de la guerra. El sapo siente la necesidad de hablar con otro ser humano y el inglés es el único idioma en común con Vladek. El francés no es judío así que puede recibir encomiendas de su casa, cuyo contenido comparte con Vladek. Después de la guerra, Vladek intercambiaba cartas con él, pero “las tiró junto con los cuadernos de Anja”.¹³⁸ Le dice a Artie: “Todas esas cosas de la guerra quise apartarlas de mi mente de una vez para siempre... hasta que viniste con tus preguntas” (M II, p. 98).

A pesar de la escasa modulación en la representación de los alemanes, hay una descripción compleja de las actividades y políticas de los nazis respecto de los judíos durante el Holocausto. Aquí las enseñanzas que brinda *Maus* son recomendables aunque no se ocupen del tratamiento dado a otros grupos oprimidos, como los “gitanos”, homosexuales o Testigos de Jehová. El lector de *Maus* logrará enterarse de muchas de las prácticas nazis de discriminación, guetización, encarcelamiento y exterminio, particularmente en relación a los judíos de Polonia. Más aún, también se familiarizará con la vida judía en Polonia, especialmente entre los más acomodados que sufrieron un cambio total en sus condiciones de vida bajo los nazis y sus simpatizantes polacos. El suegro de Vladek es un hombre muy adinerado con muchas influencias, pero toda su riqueza e influencias no los salvaron a él ni a su esposa de la deportación y la muerte.

Polonia era el lugar de los campos de exterminio que ocupan un lugar prominente en *Maus*. En realidad los polacos (junto a los judíos) reciben una atención estrecha y sostenida en el libro. Los padres de Spiegelman provenían de Polonia, y la evocación del contexto polaco

¹³⁸ En el primer volumen de *Maus* (p. 159), Vladek dice haber quemado los papeles de Anja. Hay una aparente incoherencia cuando se refiere en el segundo volumen a haber tirado los cuadernos junto a las cartas del francés. Esta incoherencia puede servir para mostrar las vacilaciones de la memoria así como para contrarrestar la tendencia a adjudicar demasiado peso a la quema de los papeles. Puede ser también circunstancial. Una escena en la que Spiegelman explícitamente formula preguntas acerca de la memoria tiene que ver con el papel de la orquesta de Auschwitz que tocaban cuando sus compañeros iban al trabajo. Vladek no lo recordaba, aunque Artie señala que estaba bien documentado. Spiegelman efectivamente se aparta de los recuerdos de Vladek para mantener la exactitud histórica al dibujar la orquesta en un costado del cuadro (M II, p. 54).

es cuidadoso y matizado. En Polonia existía un virulento antisemitismo y a veces una propensión a cooperar o al menos apoyar las políticas de los nazis. Pero en *Maus* (a diferencia de *Shoah* de Lanzmann) es evidente la existencia de polacos que querían ayudar a los judíos aunque corrieran grandes riesgos por hacerlo.¹³⁹

Aparecen muchos rostros de cerdo entre los crueles *kapos* de los campos y la población polaca, especialmente la rural suele ser enemiga de los judíos. Antes de que Anja y Vladek fueran capturados, su conserje polaca dice: “Los nazis están irritando a todo el mundo”, Anja responde: “Cuando se acercan a los judíos, los polacos no tienen ya de qué irritarse”. La mujer agrega: “Señora Spiegelman, ¿cómo puede decir algo así? La considero a usted como parte de mi familia”. A lo que agrega Anja: “Lo siento Janina. No pensaba en usted. Realmente lo lamento” (M, p. 37). Pero bien pudo Anja haber incluido a la conserje en su generalización, pues cuando después fue junto a Vladek a pedirle ayuda, Janina les cerró la puerta en las narices (M, p. 136). En Auschwitz, el malvado *kapo* que golpea a los prisioneros es un campesino polaco. Pero se hace amigo de Vladek quien le enseña inglés, que piensa puede serle útil si los aliados ganan la guerra. Anja vive una experiencia comparable con una *kapo* polaca. Tras ser liberado, Vladek no quiere regresar a Polonia. El antisemitismo sigue en la Polonia de posguerra y los judíos que regresan a sus propiedades son expulsados e incluso asesinados. Los amigos le dicen a Vladek: “Hagas lo que hagas, no regreses a Sosnowiec. Los polacos siguen matando judíos allí” (M II, p. 131).

Sin embargo, tras su captura, Vladek y Anja son ayudados y protegidos por varios polacos: la ex portera del suegro de Vladek, una campesina, y especialmente la señora Motonowa, que esconde a la pareja en su apartamento e incluso debe ocultarlos de su marido durante sus raras visitas, a pesar de que se le paga bien por su ayuda les dice que se vayan cuando teme por error una visita de la Gestapo. La lección pare-

¹³⁹ En una entrevista, Spiegelman compara a los polacos con los contemporáneos que son testigos pasivos de horribles acontecimientos sobre los cuales no parecen ser capaces de hacer demasiado: “Bien, tal vez *Maus* genere una mayor simpatía hacia los polacos no judíos. Todos lo seremos. Hasta hace unos pocos años, es lo que decía, somos todos judíos, incluso Yasir Arafat, Elie Wiesel, cualquiera. Pero ahora comienzo a pensar que muchos de nosotros somos polacos. Los polacos fueron testigos victimizados. No fueron la dinámica central. Algunos actuaron bien, otros lo hicieron mal”. Jacobowitz, p. 55.

ce ser que los judíos podían recibir alguna ayuda de los polacos siempre que éstos pudieran sacar algún provecho, pero que podrían darse vuelta fácilmente si percibían algún peligro. Finalmente Vladek y Anja son entregados a los nazis por los polacos quienes se quedan con su dinero tras prometerles llevarlos clandestinamente a Hungría. Los mismos polacos que luego son enviados a Auschwitz por los nazis quienes ya no los necesitan. Aquí aparecen como víctimas que ni aun así están dispuestos a establecer lazos de solidaridad con los judíos, a quienes por el contrario quieren victimizar a su propio modo. El polaco más solidario con el que se encuentra Vladek es un sacerdote de Auschwitz, quien se interesa genuinamente por su destino y a quien se referirá más adelante como un santo (M II, p. 28). Pero la primera forma que asumen sus intereses se basa en su creencia en la numerología, pues el sacerdote interpreta varias combinaciones de números para asegurarle a Vladek que habrá de sobrevivir.

Hay unas pocas alusiones al sospechoso costado de los concilios judíos. Por ejemplo, Vladek, a diferencia de una pareja de parientes, no quiere trabajar para el *Gemeinde* por lo que le estaba haciendo a los judíos. Cuando un líder judío anuncia que deben presentarse en un estadio una de las personas de la multitud dice: “No iré. Es una trampa de los nazis. Y nuestro comité judío está ayudando a esos asesinos” (M, p. 88). También aparecen policías judíos que hacen parte del trabajo sucio de los opresores. Pero no habrá de hallarse en *Maus* mucho acerca de las complejidades de los temas que rodean a los concilios y el liderazgo judío, incluyendo que los propios nazis crearon un doble estándar para sus víctimas tratando activa y cínicamente de convertirlos en cómplices, colocando a miembros de los consejos en posiciones imposibles y enfrentándolos a elecciones sin salida.

Creo que hay dos razones cuestionables y al menos una buena para el uso de las metáforas de animales y de las máscaras. Repitiendo algunos comentarios de Spiegelman, Miles Orvel escribe:

La razón para la tipología visual es al menos doble: primero, como sugiere irónicamente el epígrafe de *Maus* (que cita a Adolf Hitler), la propia ideología nazi era deshumanizadora y convertía a sus víctimas en menos que seres humanos. “Los judíos son sin duda una raza, pero no son humanos”. Segundo, al contar *Maus* desde la perspectiva de los judíos, Spiegelman está representando al mundo en la forma simplificada pero estrictamente auténtica en que lo experimentaban

las víctimas de los nazis: los judíos eran como ratones para los temibles gatos de los nazis; para los judíos, muchos polacos eran como cerdos en su cómoda complacencia. El mundo era un teatro de estereotipos, de signos como máscaras de peligro e indiferencia (Orvel, pp. 119-21).¹⁴⁰

El problema con el planteo de Orvel es que va más allá del enmarcado crítico de estereotipos e ideologías para amenazar con convertirlo en las propias opiniones del comentarista. Por un lado, se apela, por más que sea de un modo un tanto irónico, a la ideología nazi “deshumanizadora” y, por otro, a la “simplificada pero estrictamente auténtica” representación de la supuesta experiencia de las víctimas. Estamos así ante la invocación de dos posiciones subjetivas drásticamente diferentes para llegar tanto a una complementariedad de perspectivas como a una deseada conclusión: los nazis deshumanizaban a las víctimas y los judíos vivían el mundo como si fueran ratones. Así queda plenamente justificado el uso de máscaras y estereotipos animales. Se puede objetar que la ideología nazi al representar a los judíos como roedores no planteaba simplemente que eran menos que humanos sino algo radicalmente ajeno a lo humano de modo tal de convertirlos en chivos expiatorios, y tal vez paradójicamente en objetos de sacrificio. Orvel no ofrece pruebas de que los judíos se experimentaran como ratones en relación a sus perseguidores, y es significativo que ningún personaje de *Maus* declare que se siente como un ratón. Por el contrario, durante el Holocausto algunos judíos usan la imagen más sacrificial del cordero en el patíbulo para describir sus penurias, o para impulsar acciones en contra de ellas: “No vayan al patíbulo como ovejas”. Comentaristas de la posguerra, como Raul Hilberg, a veces apelan a esta imagen para definir y criticar el liderazgo judío, especialmente el de los concilios. En cualquier caso, el planteo de Orvel puede servir para mostrar la cuestionable naturaleza de las identificaciones no mediadas, aun desde la posición subjetiva o la perspectiva adjudicada a las vícti-

¹⁴⁰ El análisis de Michael E. Staub es similar al de Orvel (ver Staub, pp. 27-28). Al contar su encuentro con un curador polaco que cuestionaba la representación de sus compatriotas como cerdos, Spiegelman dice: “Me dijo: ‘¿Se da cuenta de que es algo terrible llamar cerdos a los polacos? Es peor aún de lo que suena en inglés. ¿Se da cuenta de que los alemanes nos llamaban *schwein*?’ Entonces le respondí: ‘Sí, y los alemanes nos llamaban ratones. No son metáforas mías. Son de Hitler’”. Dreifus, p. 37.

mas. Los riesgos de su conclusión marcan la necesidad de que el comentarista elabore una posición subjetiva diferente o un conjunto de ellas que no se limite a coincidir con una o más (reales o adscriptas) posiciones participativas. Finalmente, la visión de Orvel se basa en algunos de los presupuestos antropocéntricos más prejuiciosos. Algunos polacos se comportaron no como cerdos sino como estereotipos humanos de cerdos. Aquí la cuestión fundamental puede ser que la idea misma de la conducta “bestial” es una proyección humana que esconde las angustias respecto de los extremos que puede alcanzar la perversidad humana en algunas situaciones. Los animales pueden matar pero no torturan sistemáticamente ni experimentan un júbilo carnavalesco ante el sufrimiento de las víctimas, ni buscan un éxtasis “sublime” en la violencia ni convierten a los débiles en chivos expiatorios. Esos son “logros” humanos.

En otra parte, Spiegelman da una razón obvia y defendible, aunque limitada y de algún modo problemática para justificar el uso de figuras animales: su rol como recurso distanciador que puede servir paradójicamente como el modo más directo de acceso a ciertos fenómenos para aquellos que no los experimentaron en los hechos.

Primero, nunca he pasado por algo como eso –toquemos todo lo que puede tocarse a nuestro alrededor– y sería una estafa tratar de suponer que los dibujos son representación de algo que está efectivamente ocurriendo. No sé exactamente a qué se parecía un alemán para alguien que estaba en una pequeña ciudad específica haciendo algo específico. Mis ideas surgieron de unos pocos grupos de fotografías y un par de películas. Estoy atado a hacer algo que no es auténtico.

También temo que si lo hago con personas resulte demasiado cursi. Se podría convertir en una extraña plegaria que reclama simpatía o “Recordemos los seis millones” y ese no era exactamente mi objetivo. El usar esas cifras, gatos y ratones, es en verdad una forma de permitir trasladar los símbolos a las personas que los están experimentando. Así que resulta una forma mucho más directa de manejarse con el material (Groth, *The New Comics*, pp. 190-91).

Vladek es tal vez el personaje central de *Maus*. Ha atravesado el infierno. De toda su familia sólo queda otro sobreviviente del Holocausto, un hermano menor que vive en Rusia. Del resto, sólo quedan fotografías (M II, p. 116). Vladek es una figura especialmente difícil tanto para su hijo como para el lector: es una víctima a la que se debe

respeto, pero no es alguien querible. En realidad es el epitome del sobreviviente problemático. Antes del Holocausto, mostraba una personalidad poco atractiva, un rasgo que se ha intensificado como resultado de sus experiencias traumáticas. Es egotista, obsesivo y vive preocupado por el dinero. Siendo un joven parecido a un *sheikh* a quien sus amigos comparaban con Rodolfo Valentino, abandona a una mujer sin dinero por Anja, quien proviene de una familia muy adinerada. Mientras corteja a Anja espía su armario para “ver qué tipo de ama de casa sería”. Observa con placer: “Todo está limpio y ordenado como a mí me gusta”. Pero encuentra píldoras y con evidente preocupación toma notas para saber de qué se trata. “Si está enferma, para qué la necesito” (M., p. 19).

En Norteamérica, el relativamente acomodado Vladek es una carga para todo el mundo que lo rodea: su segunda esposa, su hijo, su nuera. Françoise observa: “Es tan claustrofóbico estar con Vladek. Arruina todo lo que toca. Es tan nervioso” (M II, p. 22). Vladek tiene los hábitos de un escarabajo y guarda cualquier cosa que encuentre. (Artie repite esta actitud respecto a los restos y ruinas del pasado.) Mala, la segunda esposa de Vladek, lo deja sólo para regresar y sentirse engañada por él y sus exigencias. Vladek mantiene un permanente control sobre su presupuesto y no le da dinero para sus gastos personales. Artie le dice: “Ha sido siempre... pragmático”. Mala responde: “¿Pragmático? ¡Avaro! Le produce dolor físico compartir aunque sea un centavo”. Se rehúsa a explicar los rasgos desagradables de Vladek por sus experiencias traumáticas: “Todos nuestros amigos pasaron por los campos. Nadie es como él”. Artie agrega a sus sentimientos: “Es algo que me preocupa acerca del libro que hago sobre él... En algún sentido es la caricatura racista del miserable viejo judío”. Mala prosigue: “Ja... puedes volver a decirlo” (M, 131). Aquí Artie se enfrenta a la desconcertante posibilidad de que, al menos en ciertos casos, el estereotipo puede parecerse a la realidad, o que una persona de la “vida real” puede, performativa y tal vez inconscientemente, tomar al estereotipo como un modelo establecido de vida.

Uno de los acontecimientos más vergonzosos para Artie y Françoise ocurre cuando Mala abandona a Vladek y él está preocupado en devolver al supermercado paquetes de comida usados en parte por ella y que él no puede comer, para que le devuelvan el dinero. Artie: “Uf... Antes matarme que pasar por todo esto...”. Françoise: “¿Qué? ¿Devol-

ver alimentos?”. Artie: “No. Todo por lo que pasó Vladek. Es un milagro que haya sobrevivido”. Françoise: “Oh, oh. Pero en cierto sentido no ha sobrevivido”. Este diálogo tiene lugar cuando la pareja espera en su auto frente al supermercado mientras Vladek trata de convencer al encargado que le entregue seis dólares de alimentos por un dólar, luego de explicarle que “es por mi salud, porque Mala me dejó y lo que pasé en los campos” (M II, p.90). En esta escena la distancia entre víctima y sobreviviente se acentúa, pues la experiencia y los efectos ocultos de la victimización pueden actuar como obstáculos recurrentes a la supervivencia. Más aún, está la intuición de que la víctima puede manipular su estatus para “embaucar” a los demás y hacerse de dudosas ventajas.

Al regresar del supermercado, Vladek muestra su intenso prejuicio hacia los negros. Françoise se detiene para que pase un peatón, y Vladek exclama: “¿Un peatón? ¡Y –oy– es un tipo de color, un *shvartser*! ¡Aprieta rápido el acelerador!” (MII, p. 98). Vladek sigue murmurando en polaco sobre haber esperado al “*shvartser*”, y cuando el peatón se va regaña a Françoise y le dice que tuvo que vigilar al hombre para que no robara mercaderías del asiento posterior. Françoise responde: “¡Es insultante! ¡Cómo puedes tú entre todos ser racista! Hablas de los negros del mismo modo que los nazis hablaban de los judíos”. Vladek rechaza la analogía: “Ay... Creía que era más que eso, Françoise. No se puede comparar a los *shvartsers* con los judíos” (M II, p. 99).

Una de las maneras no percibidas con la cual Artie tiende a identificarse con los aspectos más problemáticos de su padre es en su propia relación con su madre. Artie ha quedado obviamente sensibilizado por los reclamos feministas y no ha de conducirse tan extemporánea y cruelmente como Vladek. Por ejemplo, discute los problemas con su esposa con una apertura y una equidad que no se encuentra en su padre. Pero Anja, la madre de Artie, tiende a ser una ausencia significativa o como mucho una presencia marginal del libro, y que Vladek destruya sus papeles parece haber generado penurias en su hijo que no siempre son conscientes. Hay un sentido en el que Artie busca un memorial para su madre, un don de duelo necesariamente inadecuado que trata de compensar tanto su sufrimiento en vida como su muerte intempestiva e injustificada. Pero la atención de Artie tiende a centrarse en su padre aún cuando lamenta la pérdida de su madre. Anja parece

transformarse en un archivo fantasmal del que Artie espera le ofrezca un punto de entrada a un pasado elusivo, aparentemente redentor al que trata de recapturar. En verdad, a veces ella parece *ser* sus papeles perdidos, y cuando son destruidos casi es como si compartiera su destino. Cuando su papel resulta más pronunciado que el de una ausencia o una simple participación, sirve a funciones cuestionables (como en la secuencia de “Prisionero del Planeta del infierno”). Lo que amenaza ocurrir aquí es que Artie pueda convertirse en cómplice de su padre en el sacrificio no sólo de los recuerdos de su madre sino también de la memoria y el papel de la madre. Incluso parece haber un acuerdo secreto entre padre e hijo que se establece entre ellos a expensas de la madre.

Mala, la amable y sufriente madrastra de Artie (cuyo nombre suena sospechosamente disonante en sus “malévolas” connotaciones) jamás ocupó un lugar de madre. Un lugar que tampoco ocupa la esposa de Artie. Françoise tiene más que una simple participación y a menudo parece estar de acuerdo o ser complementaria de Artie. Por ejemplo, comparte sus reacciones manifiestamente críticas hacia su padre pero de todos modos trata de suavizarlas. Esas reacciones funcionan para ocultar las afinidades entre padre e hijo tanto para Artie como para el lector, y aquí el papel de Françoise puede echar cierta luz. Pero Françoise no desplaza a la madre y su mismo carácter francés le brinda un cierto aire exótico que la ayuda a colocarse a una distancia segura de cualquier comparación con la madre ausente. También está en la difícil posición de una conversa al judaísmo, lo que queda claro por la incertidumbre si representarla o no como un ratón. La propia madre existe para Artie como una ausencia que se hace sentir. La relación padre-hijo ocupa el centro de la escena y el hijo suele estar más obsesionado con la presencia fantasmal del padre, que transmite un pasado perturbador que no deja descansar, así como con su propio esfuerzo para dar cuenta de ese pasado-presente mientras trata de evitar que domine su propia vida.

Uno de los logros de *Maus* es inducir al lector a aceptar a Vladek e incluso a simpatizar con él aunque se lo exhiba mostrando sus rasgos molestos y sus limitaciones. Se comienza por respetar al sobreviviente sin sacralizarlo y sin aceptar todos sus trucos para que se le perdone cualquier cosa. Incluso se llega a entender mejor la relación entre padre e hijo y las dificultades por las que pasa el hijo para no revivir y

repetir el carácter de su padre. La única persona que se menciona en la historia y de la que no hay una imagen concreta es de la hija de Artie, Nadja. El libro II finaliza con la imagen de la lápida de Vladek y Anja, pero el lector recuerda que también existe Nadja y que no se ha hablado de ella. ¿Cómo se relacionará con su padre y, a través de él, con el recuerdo de su abuelo y de todo por lo que pasó? Las dificultades que heredó Artie de su padre, ¿alcanzarán también a la niña? Estas molestas preguntas introducen otro nivel temporal en la historia, pues *Maus* no trata simplemente del pasado o de la relación entre el presente y el pasado sino también sobre el futuro, que está perfilado desde el pasado y el presente en formas que no resultan ni cognoscibles ni predecibles. La presencia ausente de Nadja le recuerda al lector que el trabajo de la memoria se sostiene siempre en el presente y el futuro.

La más amplia cuestión ético-política y estética es el efecto de la interrelación entre imagen y palabra en el posible impacto de *Maus* sobre la memoria colectiva, especialmente entre los jóvenes que sólo quedarán expuestos al Holocausto a través o mediados por una segunda memoria y de los medios de la cultura popular. ¿Acaso la conjunción de imagen y palabra ofrece un medio más efectivo de transmisión que la palabra por sí sola?¹⁴¹

En cierto nivel, *Maus* emplea lo que un film como *Shoah* evita: imágenes gráficas del proceso de discriminación, opresión y “exterminio”.

¹⁴¹ En principio podría existir la tentación de comparar a *Maus* con otras dos obras: Haim Bresheeth, Stuart Hood y Litza Jantz, *Introducing the Holocaust*, Nueva York, Tótem Books, 1994; y Stewart Justman, *The Jewish Holocaust for Beginners*, Nueva York, Writers and Readers Publishing Inc., 1995. Pero estos libros recuerdan a algún otro antes que a *Maus* y pueden servir para destacar sus logros. Son relativamente directos en su presentación discursiva del Holocausto, a veces editorializan, y no alcanzan ni la compleja interrelación de palabra e imagen ni la relación autorreflexiva entre presente y pasado de *Maus*. Más aún, *The Jewish Holocaust for Beginners* no se vale de historietas sino de una combinación de fotos y de pinturas de Rebecca Shope. En una declaración digna de ser insertada paródicamente en *Maus*, la contratapa señala: “Las pinturas de Rebecca Shope son tan intensas que ofrecen un perfecto contrapunto al texto. Y si se queda usted con dudas, hay también fotografías....”. *Introducing the Holocaust* combina historietas, bocetos, mapas, gráficos y fotografías y trata de imitar en forma limitada a *Maus*. Con seriedad aparente, la contratapa anuncia: “Al igual que *La lista de Schindler* de Steven Spielberg –ganadora del Oscar– muestra una vez más al mundo el horror de los campos, este importante e impactante libro ofrece a los lectores actuales una guía clara y directa del Holocausto. Este libro ha sido brillantemente ilustrado por Litza Jantz, en la tradición gráfica iniciada por Art Spiegelman en su altamente sugerente *Maus*.”

Estas imágenes son desplazadas pues operan a través de la metáfora y la alegoría en una recreación contemporánea de un gesto a lo Esopo. Pero siguen siendo lo suficientemente conmovedoras e incluso perturbadoras para ofrecer una representación repetida pero de algún modo realista, que alimenta la imaginación y que se requiere para que pueda tener un impacto efecto como trampolín o contrapunto de un método aún más desplazado, indirecto y alusivo como el de Lanzmann. *Maus* crea en la mente un grupo de pequeños demonios que perturban la tranquilidad de nuestro “palacio de la memoria”, que evita que se vuelva muy “normal” o plácido y demasiado brillante con los productos del *Silicon Valley* y sus contrapartidas historiográficas. Aún cuando seamos capaces de confiar en su potencial constructivo para inhibir la recurrencia de la clase de acontecimientos que describe, *Maus* sigue siendo recomendable por su capacidad para perturbar y poner en radical cuestión una complacencia olvidadiza y sin justificativos.

Una de las dimensiones más desafiantes (y persistente) de *Maus* es su uso de lo carnavalesco como una modalidad de la memoria con respecto a la *Shoah*. La forma primaria de lo carnavalesco, tanto durante como después de la *Shoah*, probablemente haya sido el así llamado humor del patíbulo: un humor saturado por una ironía amarga, disruptiva (no suspensiva) y alejado de todo rol reconciliador, armonizador y amable.¹⁴² Esta clase de humor queda tensamente atrapada entre la melancolía y el duelo y varían sus formas de negociar sus intrincadas relaciones. Los velorios son un caso obvio del rol del humor de patíbulo en el duelo en sí, y marca el problema de las funciones más limitadas o menos institucionalizadas del humor para el duelo y, más generalmente, en la respuesta a un pasado devastador que sigue vigente en un presente dificultoso. Las diferencias en el tenor mismo de la risa están íntimamente relacionadas con las distintas posibilidades en la interacción de melancolía y duelo (o, más generalmente, de pasaje al acto y elaboración). Apuntan a las variantes más intrincadas y a la permanente interrelación entre quedar cautivo de un pasado y tratar de vivir en el presente mientras intentamos aperturas hacia un futuro más deseable. En verdad, todo el problema de lo carnavalesco y el humor

¹⁴² Para un acercamiento inicial a este problema, ver Terrence des Pres; “Holocaust Laughter?”, en *Writing and the Holocaust*, ed. Berel Lang, Nueva York, Holmes & Meier, 1988, pp.216-33.

está atado al movimiento irregular , a menudo interrumpido y a veces fracasado, de víctima a sobreviviente y agente.

He señalado el rol limitado del humor de patíbulo en *Maus*. Cuando se recuerdan las experiencias de Vladek durante el Holocausto es prácticamente inexistente. Se sabe muy poco de cómo ayudó a los compañeros del campo y a los habitantes del gueto a arreglárselas en situaciones imposibles, sin duda porque parece ocupar un lugar mínimo en la vida de Vladek. Su rol en el tiempo posterior a los acontecimientos traumáticos es más evidente pero sigue siendo muy restringido.¹⁴³ Con respecto al duelo, incluso el humor patibulario debe combinarse con el trabajo serio de la memoria en un contexto de pesar y tristeza que resulta tan aliviado como intensificado por la ironía, las incoherencias o las bromas. *Maus* es, en verdad, un trabajo de duelo porque sus dimensiones carnalescas aparecen siempre atrapadas y a veces superadas por el pasado espantoso al que se enfrentan.

El aspecto más obviamente carnalesco de *Maus* es su intento de representar acontecimientos supremos (o abismales) dignos de la tragedia más “elevada” en el género “bajo” o popular de la historieta. “Eleva” al cómic al nivel del arte o pensamiento “superior” o “serio”. Aquí la actividad del hijo recrea, respeta e intenta críticamente ir más allá de los impasses repetitivos del padre. El propio Vladek (tal como aparece en *Maus*) parece definitivamente desprovisto del sentido del humor y no tiene virtualmente ninguna perspectiva sobre sí mismo. La perspectiva se le ofrece al lector, aunque sea ambiguamente, por medio de algunos de los comentarios o reacciones de Artie y, más significativamente, a través del modo de representación de Spiegelman por el marco masivo brindado por el formato de la historieta y sus recursos a lo Esopo. Además de este importante rasgo estructural, el modo de carnavalización más pronunciadamente temático de *Maus* es la frecuente yuxtaposición de escenas del presente y del pasado, que crea en el lector una conciencia doble o múltiple y que genera tanto una chirriante discrepancia irónica como un siniestro efecto de *déjà vu* que aumentan nuestra percepción de lo amargo y de lo insoportable de algunas situaciones. En un sentido significativo, el presente está siempre acechado por recuerdos, rememoraciones o aspectos reprimidos del pa-

¹⁴³ Sin embargo, es muy pronunciado en los comentarios paratextuales de Spiegelman, sobre todo en sus entrevistas.

sado, por ejemplo en el hecho de que para su padre Artie esté usando la mortaja fantasmal de Richieu, su hermano muerto.

Tal vez el modo más débil pero más flagrante de carnavalización se muestre en los juicios y tribulaciones de padre e hijo donde el humor, que nunca se instala en una ironía desconcertante, está de todos modos cerca de las *sitcoms* y se embrolla en situaciones comunes a la comedia familiar. Estas dimensiones de *Maus* quedan a salvo de la trivialidad por su implicación con un pasado que se las arregla para teñir el presente en una forma aparentemente indeleble. Pero el humor patibulario de *Maus* permanece sojuzgado y a menudo ensombrecido al tener que negociar la relación entre pasado y presente. Nunca estamos ante el humor estrepitoso y hogareño de, por ejemplo, *The Producers*, de Mel Brooks, donde la respuesta al pasado se mantiene insistentemente secular, como en *Maus*, pero los recursos del humor patibulario alcanzan extremos estruendosamente insolentes y obscenos. Esos extremos provocan tanto lágrimas como carcajadas: amenazan quebrar los límites del decoro, tal vez resulte molesto a aquellos para quienes el tema, en su seriedad o en su significación casi religiosa, está simplemente más allá de la sociedad de lo grotesco o lo rabelesiano. (Esta incomodidad o incluso ultraje es posible a pesar del hecho de que *The Producers* se toma bastante cuidado en enmarcar sus iniciativas más atrevidas, por ejemplo, mostrando la reacción de la audiencia a una comedia musical de la época nazi —la obra dentro de la obra— que toma la forma de un ultraje atolondrado. La reacción inicial sólo se transforma en risas cuando el musical que “los productores” imaginan como un fracaso seguro se convierte en éxito al ser percibido como una hilarante parodia *camp*. De todos modos, es significativo que *The Producers* nunca se ocupe directamente del Holocausto sino que lo trata como un elemento implícito del régimen nazi.) En *Maus*, el humor permanece sujeto y raramente provoca algo más que una leve sonrisa en el lector, una sonrisa siempre presionada por la conciencia gráfica de las fuerzas que se mueven tras ella. Pero la idea *del* lector es por supuesto sospechosa, y aquí sería realmente útil disponer de estudios empíricos acerca de las respuestas de los distintos grupos a *Maus*, incluidas las que hablan de sus dimensiones más carnalescas. Mi propia sensación es que el acercamiento de *Maus* a lo carnalesco es bastante restringido (hasta cierto punto en comparación con el material de entrevistas sobre el que trabaja Spiegelman), pero su amplitud

es suficiente para plantear la cuestión de los límites y las posibilidades de lo carnavalesco luego de Auschwitz en su relación con la memoria y el duelo.

Puede que el aspecto más problemático de *Maus* no sea el intento carnavalesco de hacer de Auschwitz un tópico para la historieta o siquiera que lo haya hecho valiéndose de figuras animales. De hecho, los problemas estéticos, éticos e incluso religiosos planteados por su intento, a pesar de su importancia, pueden pronto servir de pantalla que oculte un problema aún más central que Spiegelman comparte con Lanzmann. Me refiero a la posición subjetiva del hijo del sobreviviente o, más generalmente, del judío de una generación posterior, especialmente alguien que pretende convertir al Holocausto en un trauma fundante y así en una fuente paradójica y tal vez imposible de sentido y de identidad.¹⁴⁴ En realidad esta posición puede, justificadamente o no, ser ocupada por aquellos que quedaron involucrados en problemas del Holocausto al investigar, al contactarse personalmente y por medio de varias formas de transferencia.

La cuestión de cómo negociar la posición subjetiva de alguien nacido posteriormente se encuentra en *Maus* en todas partes y en ninguna, enfrentada y tematizada de una manera explícita y sostenida. En este sentido, la autoconciencia crítica de *Maus* tiende a detenerse en cierto punto o a volverse indeterminada. Esa posición en todas partes y en ninguna del problema planteado por la situación de alguien nacido posteriormente da cuenta de su dificultad, y tal vez de su disposición a dejarse complementar por algunas formas de sacralización y de deseo de redención del yo.

Artie muestra una insistente y abarcadora preocupación por registrar la historia de su padre, que se encuentra peligrosamente cercana a transformarse en el relato dueño de su propia vida. Pero no se detiene en ningún sitio ni se pregunta por sus propias motivaciones y razones y no se somete a la minuciosa indagatoria a la que obliga a su padre. En cierto sentido, se convierte en judío o asume una identidad judía (incluso representa un frustrado deseo mesiánico de redención a través de la memoria) por medio de su preocupación por el Holocausto,

¹⁴⁴ Lanzmann era adolescente durante la Segunda Guerra Mundial y formó parte de las actividades de la Resistencia. No fue deportado ni internado en un campo de concentración. En relación al Holocausto, su posición es, en varias e importantes maneras, análoga a la de alguien nacido más tarde.

una preocupación que sin embargo escapa al suficiente análisis crítico. Como mucho hay un indicio de que Nadja pueda hacer vivir a su padre momentos tan “duros” como los que éste dio a Vladek, tal vez con mayores esperanzas de elaborar un pasado cuyos fantasmas y conflictos no resueltos pueden rápidamente ser transmitidos a lo largo de las generaciones para crear intrincados y a veces incomprensibles problemas en los descendientes de aquellos involucrados en acontecimientos traumáticos insoportables.

Pero es importante recordar que la intención de Spiegelman no era brindarle a Artie los recursos que le podrían haber facilitado al lector identificarse con él, y las limitaciones de la autocrítica de Artie pueden servir a una función distanciadora. El propio Spiegelman se ha ocupado en sus entrevistas de por qué estaba preocupado por el Holocausto y emprendió *Maus*. Comenzó con su deseo de hacer algo realmente importante: “Me interesaba ocuparme de algo que realmente importara... Quería empezar con algo que exigiera un esfuerzo sostenido, que me hiciera avanzar”. Pero *Maus* estuvo también motivado por el propio deseo de Spiegelman de ofrecer algo a su madre muerta. En verdad, menciona esas dos causas en rápida enumeración como si estuvieran asociadas entre sí: “Otra de las causas es que recordé que, siendo niño, mi madre quería poder escribir sobre sus experiencias y que no fue capaz de hacerlo. Recuerdo vagamente haberla escuchado decir que no se sentía capaz... y que ‘algún día tal vez puedas escribir tú sobre eso’. Y ese fue un impulso, un punto de partida. Me preocupaba que mi madre tuviera lo que mi padre no tuvo. El no quería dejar testimonio” (Groth, *The New Comics*, p. 192). Aunque el padre parece ser el centro obsesivo de las preocupaciones de Artie en *Maus* y la madre parece estar al margen o incluso quedar sacrificada a la relación entre padre e hijo, aquí, para Spiegelman la verdadera motivación del texto es la relación con la madre así como el deseo del hijo de ser un testigo secundario lo suficientemente bueno. En verdad, existe una evidente correlación entre la escritura que la madre no fue capaz de concretar, que pasó a su hijo como intención no cumplida, y los papeles destruidos que obsesionan al hijo como indicio de una herencia perdida y de una obligación. La génesis de *Maus* y su particular significación pueden situarse entre esas dos piezas ausentes de escritura materna que sirven como llamado al duelo del hijo, una apelación que llega simultáneamente desde la niñez y desde más allá de la tumba.

Alain Finkielkraut ha escrito acerca del judío imaginario, el individuo que no ha sido educado como judío practicante pero que asume vicariamente el judaísmo en una relación confusa con los acontecimientos traumáticos de *la Shoah* y su continuidad de sufrimientos.¹⁴⁵ Recientemente, historiadores como Charles Maier, Henry Rousso y Peter Novick han criticado una preocupación supuestamente obsesiva con el Holocausto y acontecimientos conexos. Maier se ha referido a un neurótico exceso de recuerdos, Rousso a un síndrome Vichy y Novick a una apropiación del Holocausto destinada a crear identidad entre los judíos norteamericanos que puede cumplir a veces cuestionables funciones.¹⁴⁶ Esas críticas corren el riesgo de patologizar una necesaria preocupación por la memoria y de normalizar acontecimientos límites que deben seguir planteando cuestiones a la memoria y la identidad colectivas. Lo que debe retenerse de sus análisis es la importancia de especificar la concepción de memoria que se pretende elaborar así como la necesidad de indagar, crítica y autocríticamente la propia posición subjetiva y la naturaleza y funciones de nuestra preocupación.

Maus (en conjunción con sus paratextos) puede leerse de un modo que nos impulse a reconocer la significación de estos temas y a resolver la cuestión de cómo se los debe enfrentar. En realidad las imágenes mismas de *Maus* pueden considerarse no como representaciones imaginativas de lo irrepresentable sino como recursos mnemotécnicos condensados y a veces desconcertantes que ayudan a recuperar acontecimientos que uno preferiría olvidar, y las complejas relaciones entre imagen y palabra, padre e hijo, madre e hijo, historia y arte sirven de recordatorios de las dificultades y de las variadas funciones del trabajo

¹⁴⁵ *The Imaginary Jew*, trad. Kevin O'Neill y David Souchoff, intr. David Souchoff (1980), Lincoln, University of Nebraska Press, 1994. (Edición en español: *El judío imaginario*, Barcelona, Anagrama, 1981).

¹⁴⁶ Charles Maier, "A Surfeit of Memory?" Reflections on History, Melancholy, and Denial", *History & Memory* 5 (1992), 136-51. Henry Rousso, *The Vichy Syndrome: History and Memory in France since 1944*, trad. Arthur Goldhammer (1987), Cambridge, Harvard University Press, 1991; Eric Conan y Henry Rousso, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, París, Fayard, 1994. Peter Novick, "Lessons', 'Memory', 'Uniqueness', and Others Absurdities of American Holocaust Discourse", conferencia pronunciada en la Cornell University el 4 de octubre de 1994. Novick está trabajando en un extenso libro sobre la recepción y el uso del Holocausto entre los judíos norteamericanos.

de la memoria que se ocupa de las experiencias extremas y los acontecimientos límite. El “arte” no ficcional debe involucrarse en el problema del trabajo de la memoria en una manera que nos permita recrear las posibilidades de la imaginación, que de otra forma amenaza con quedar superada y fuera de combate o resultar sacudida por un estado maniaco de juego libre frente a ciertas “experiencias” y acontecimientos. En este sentido, puede decirse que *Maus* funciona en múltiples maneras como una obra compleja del recuerdo y el duelo en el margen entre la reconstrucción histórica auto-etnográfica y el arte.

Capítulo 6

CONCLUSIÓN: PSICOANÁLISIS, MEMORIA Y EL GIRO ÉTICO

Este libro no ha ofrecido un relato continuo ni una teoría unificada. Ha intentado aproximarse a un conjunto de problemas desde una variedad de perspectivas relacionadas. Cada capítulo es un ensayo destinado a ser una intervención dialógica en un debate y el análisis suele estar marcado por los intercambios particulares y críticos con otros investigadores. El procedimiento parte de la crítica –a menudo una crítica inmanente– y una autocrítica que busca una reformulación de los temas sin pretender establecer un argumento o posición independiente que prescinda de su contexto de elaboración. Tal vez mi mayor incentivo ha sido articular la relación entre historia y psicoanálisis de una forma que no caiga en una cuestionable patologización de los procesos o figuras históricas sino que en cambio trace vínculos entre la investigación histórica y explícitas preocupaciones éticas y éticopolíticas que apunten al presente y al futuro. El problema particular de la memoria aparece ubicado dentro de este contexto más amplio. Más aún, la lectura específica de un artefacto, como un film o una novela, es en sí un intento de recordar a ese artefacto de un cierto modo y puede resultar fructíferamente analizado si se usó al psicoanálisis de una manera selectiva y no formulista, orientada hacia un intercambio entre pasado y presente con implicancias para el futuro.

Tal vez la cuestión más amplia generada por las obras que he analizado, especialmente en la medida en que dan cuenta de hechos extremos de forma inhóspita u ofrecen formas híbridas de documentación en formatos asociados habitualmente con la ficción, es el complicado conjunto de relaciones entre el acontecimiento traumático, la memoria y la imaginación. Las series extremadamente traumáticas de hechos tocan a la imaginación y suelen implicar que las metáforas se tomen de modo literal, mientras que nuestros peores sueños o nuestras más infernales pesadillas parecen concretarse o quedar incluso excedidas por la brutalidad de los hechos, que van más allá del poder de representación de la imaginación. En realidad, cuando ocurren cosas de

magnitud inimaginable y los fantasmas parecen invadir la realidad “ordinaria”, ¿qué le queda por hacer a la imaginación? Esos acontecimientos no pueden ser intensificados a través de la recreación imaginativa o de la transfiguración. Uno de los principales problemas al elaborarlos puede bien ser que, al intentar alcanzar sus dimensiones empíricas y contrarrestar el rol de las fantasías, no podemos evitar toparnos con hechos cuya realidad empírica llega hasta extremos fantasiosos. Aún de modo limitado, elaborar problemas en este contexto puede requerir reforzar esas dimensiones del “yo” que pueden llegar a aceptar y contrarrestar la fuerza del pasado, tal como aparece en el presente, para poder impulsar la construcción de un futuro habitable.

Mientras ocurren los hechos traumáticos, la imaginación puede ofrecer a veces un alivio momentáneo o una vía de escape, pero luego de ocurridos puede quedar sobrepasada por alucinaciones, *flashbacks* y otros restos traumáticos que resisten el poder potencialmente curador del trabajo de la memoria. Tanto para los sobrevivientes como para los que nacieron después la imaginación puede parecer algo superfluo, agotado o fuera de lugar respecto de los acontecimientos límite; incluso su tratamiento alegórico, su transformación o su reducción en escala plantea difíciles –quizás inabarcables– problemas de tratamiento y de juicio. Sobre todo para los nacidos posteriormente, esos acontecimientos pueden por medio de una especie de efecto postraumático llevar a un generalizado estilo hiperbólico o exorbitante, que a veces se torna indiscriminado y cae en un sensacionalismo paradójicamente atenuado que puede afectar el juicio crítico y oscurecer u ofrecer una resolución parcial del problema de las relaciones concretas y deseables entre exceso y límites normativos.

El famoso y a menudo mal comprendido comentario de Adorno acerca de la barbarie de escribir poesía luego de Auschwitz se entiende mejor no como *Verbot* (prohibición) sino como un planteo acerca de la dificultad de la creación legítima y de la renovación en una situación postraumática, y tiene más que ver con el rol de la imaginación y la interacción con la memoria que con la poesía en cualquier sentido genérico o delimitado. Del mismo modo, mis propias reflexiones teóricas no establecen límites absolutos y menos aún prohibiciones sino que como mucho señalan obstáculos y desafíos que escritores y artistas han aceptado al complementar lo documental con enfoques más “artísticos” de la *Shoah*. Estas reflexiones marcan también la necesidad

de emprender trabajos críticos sobre los recuerdos para poder renovar las posibilidades de la imaginación y reabrir la cuestión del futuro, una necesidad que coloca al arte en una relación particularmente estrecha, provocativa y mutuamente cuestionadora con la historia.

En este contexto, los recuerdos puestos críticamente a prueba pueden aparecer como el necesario punto de partida de toda actividad simbólica, aún cuando estén constantemente amenazados por *lapsus*, huecos y distorsiones. La cuestión de la memoria debe ocupar un lugar prominente en cualquier acontecimiento, un lugar que puede incluso ser exagerado precisamente a causa de la dificultad de recordar hechos que desafían a la imaginación y que los métodos convencionales de representación no pueden abarcar por completo. Esta dificultad es aprovechada por algunos comentaristas, como los negacionistas, quienes tienen interesadas razones para plantear dudas extremas acerca de la memoria, afectando la credibilidad de los testimonios y negando aspectos del pasado. En verdad, si los recuerdos amenazan con volverse inaccesibles, con quedar sujetos a permanente duda o constituirse como equívocos objetos de deseo, el peligro es que la imaginación – desprovista del sostén y la salvaguarda ofrecidos por la memoria– alternará, si es que no se atrofia, entre la repetición melancólica y una superficial agitación maníaca. La propia empatía como componente imaginativo no sólo del oficio del historiador sino de todo enfoque responsable del pasado o del otro, genera intrincadas perplejidades, pues es difícil actuar empáticamente sin arrogarse la experiencia de la víctima o proponerse (consciente o inconscientemente) como víctima de reemplazo. La idea de trauma modificado o secundario que podemos registrar en nuestro enfoque es un intento claramente inadecuado de enfrentar el problema de cómo ocuparse de ciertas cuestiones de modo empático sin renunciar a toda distancia crítica que además nos preserve.

Lo que Kant analiza como un conflicto de las facultades puede resultar, en relación a casos límite, en una única “facultad”, la imaginación que, al menos provisionalmente, abandona el terreno pues no hay disputa en la que pueda involucrarse. La memoria puede incluso llegar a ocupar el lugar de la imaginación en contextos postraumáticos. Habría entonces que recordar y controlar los recuerdos con todos los recursos de la indagación crítica para poder aproximarnos lo más estrechamente posible a acontecimientos que implican brechas, distor-

siones y limitaciones al menos respecto de la experiencia del trauma en sí. Aquí “el síndrome de la memoria recobrada” no es una patología que pueda servir para incriminar a las víctimas o para invalidar el psicoanálisis. Es más bien un subcaso o incluso un caso metonímico de un problema más amplio que tiene que ver con las dificultades para recordar acontecimientos traumáticos que están investidos de fantasías devastadoras, que generan incertidumbres nacidas de la angustia, que crean huecos desorientadores en la experiencia y que sólo pueden ser reconstruidos y elaborados a partir de los hechos. Pero la problemática del trauma no debería llevarnos a mistificar los problemas o a evitar el trabajo del recuerdo y de la reconstrucción con respecto a los acontecimientos límite. Es mucho lo que hay que reconstruir y recordar del Holocausto y de otras “catástrofes” históricas, y el desafío es no estancarse obsesivamente en el trauma como una experiencia cuyo rechazo se convierte en el paradójico testimonio de la caída de lo testimonial sino, en cambio, elaborar una relación mutuamente informativa y críticamente cuestionadora entre el recuerdo y la reconstrucción que nos mantenga sensibles a las problemáticas del trauma.

El duelo y la melancolía son dos conceptos cruciales para todo intento de relacionar historia y memoria luego de acontecimientos límite traumáticos. En el clásico estudio de Freud, “Duelo y melancolía”, la melancolía parecería ser ambivalente: tanto una precondition (o incluso un aspecto necesario) del duelo y aquello que puede bloquear los procesos de duelo en la medida en que se vuelva excesiva o funcione como un objeto de fijación.¹⁴⁷ La melancolía es una experiencia aislante que permite una intersubjetividad especular que encierra al yo en su desesperado aislamiento. En el mejor de los casos llega a permitir percepciones que den cuenta de condiciones traumáticas o generadas por una crisis y desarrollar un potencial crítico más amplio. Según Freud, se trata de un estado en el que permanecemos poseídos por un pasado fantasmáticamente investido, e identificados compulsiva y narcisistamente con el objeto de amor perdido.

¹⁴⁷ Además del ensayo de Freud, ver Eric L. Santner, *Stranded Objects: Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany*, Ithaca, Cornell University Press, 1990; Alexander y Margarete Mitscherlich, *The Inability to Mourn: Principles of Collective Behavior*, trad. Beverly R. Placzek, Nueva York, Grove Press, 1975; y Peter Homans, *The Ability to Mourn: Disillusionment and the Social Origins of Psychoanalysis*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

La melancolía puede resultar necesaria para registrar la pérdida, incluidas sus heridas definitivas y puede ser también un prerrequisito o incluso un componente del duelo. Según gran parte de la tradición cristiana y romántica, se puede llegar incluso a valorar la poesía que habita la melancolía y las extraordinarias exigencias impuestas por un sentimiento de pérdida inconsolable o por una *imitatio* de un otro idolatrado.¹⁴⁸ Pero el duelo, aunque amenazado permanentemente por la melancolía, puede contrarrestar el ciclo melancólico-maníaco, permitir el reconocimiento del otro en tanto otro y establecer las condiciones para una disolución o al menos para una atenuación de la identificación narcisista tan prominente en la melancolía. En el duelo reconocemos una pérdida en tanto tal, pero estamos a tiempo de abandonarla (parcialmente), de comenzar otra vez, de renovar el interés por la vida y encontrar objetos de interés, amor y compromiso relativamente estables. Más aún, recordamos y honramos al otro perdido pero no

¹⁴⁸ El romántico puede a veces anclar dentro de sí a un cristiano desplazado en busca de redención a través de un absoluto secular (como el amor, el arte o la revolución política absoluta) y volverse (o simplemente ser) melancólico ante su pérdida o imposibilidad. O, como lo expresa T. E. Hume, el romanticismo es una “religión desparramada”. Sin embargo, debe señalarse que el romanticismo fue un movimiento dividido y de gran complejidad interna que incluía elementos autocríticos que no eran estereotípicamente románticos. (La obra de Paul de Man y sus discípulos se ocupa especialmente de estos aspectos.) Más aún, la idea total de secularización como algo que implica el desplazamiento de elementos religiosos no limita la importancia del principio constitucional de separación entre la iglesia y el Estado, que funciona en un nivel diferente de conceptualización y práctica. En verdad, nuestra defensa de ese principio puede reforzarse en la medida en que seamos sensibles a las formas menos obvias pero a veces potencialmente peligrosas en que la vida secular puede encarnar desplazadas búsquedas religiosas de salvación o reacciones extremadamente negativas contra grupos a los que se considera una amenaza para la pureza o la integridad. Con respecto al psicoanálisis, habrá de observarse que la idea de secularización no implica, como a veces parece creer Freud, que el psicoanálisis puede servir como un discurso amo secular que ofrezca la clave para desmitificar y decodificar la religión. En cambio, la relación entre psicoanálisis y religión (es) puede considerarse en términos de las posibilidades y límites de una mutua traducibilidad, y puede plantearse que el propio psicoanálisis involucra desplazamientos religiosos más o menos disimulados o escondidos (como reconoce a veces el mismo Freud). La traducibilidad podría comprenderse como un real problema, incluyendo la posibilidad de que algunas prácticas o discursos religiosos pueden ser más ricos que las formas existentes de psicoanálisis en su manera de ocuparse de ciertos problemas, incluyendo aquellos formulados en términos psicoanalíticos como pasajes al acto y elaboración. En cualquier caso, no debe tomarse la idea de secularización para justificar un uso reduccionista y acríptico del psicoanálisis tratando de entender o explicar los fenómenos religiosos.

nos identificamos con él en una relación especular que, aunque sea de auto sacrificio o extática, confunde al yo con el otro.

Para resultar efectivo, el duelo parece exigir un contexto social que lo sostenga o que sea incluso solidario con él. Se puede cuestionar cuán efectiva puede ser una relación clínica individual, no sólo ante problemas sociales y políticos más amplios sino para una transformación más duradera y deseable de los individuos. Los procesos sociales de duelo de seres queridos muertos y perdidos pueden ser la única forma efectiva de superar parcialmente la melancolía y la depresión o al menos evitar que nos consuman completamente y que nos paralicen. Los grupos de apoyo podrían facilitar el trabajo de la memoria y el duelo; la pregunta es cómo podrían relacionarse con procesos sociales y políticos de transformación más amplios. No existen las respuestas fáciles, pero el psicoanálisis puede ofrecer un inteligente punto de partida para plantear preguntas.

La correlación entre algunos de los conceptos de Freud puede explicarse presentando a la melancolía como una forma de pasaje al acto y al recuerdo como una modalidad o componente para elaborar problemas. En este sentido, la memoria puede convertirse en una forma de recuperar rumbos perdidos y alejarse críticamente de los aspectos menos deseables del pasado así como para intentar honrar otros o convertirlos en bases de una acción en el presente y el futuro. El estudio histórico del acontecimiento-límite puede ayudar a generar una disposición a sentir angustias en dosis no paranoicas que pueden colocarnos en una mejor posición para pensar la posibilidad de lo impensable y contrarrestar situaciones que alimentan la ocurrencia de acontecimientos traumáticos; así este estudio puede permitir reformular ese dicho de que lo que se previene debe ser preparado. Aquí subrayaría que he evitado algunas nociones –especialmente aquellas aparentemente neutrales o técnicamente médicas– de normalidad y patología a favor de las valoraciones explícitamente normativas y los modos de crítica ético-políticos. En ese sentido he valorado la elaboración pero no he subestimado ni desechado sumariamente el pasaje al acto. Y no he considerado la relación entre pasaje al acto y elaboración en términos de un escenario optimista o de un relato triunfalista en el que finalmente se curarán todas las heridas, se alcanzará una identidad completa, se superará el pasado y se vivirá plena y felizmente el presente. En cambio, he señalado que, particularmente en casos de trau-

ma, el pasado y sus modificaciones fantasmáticas ejercen innegablemente una fuerte posesión y el pasaje al acto no sólo puede resultar necesario sino que tal vez nunca se lo supere por completo. En realidad, puede que esté íntimamente ligado con la elaboración de problemas. Pero no debe aislárselo, fijado teóricamente o valorado parcialmente como el horizonte del pensamiento o de la vida. Más aún, elaborar el pasado es una buena parte del proceso ético y puede ser más efectivo cuando se lo sitúa en contextos sociales y políticos.

En su útil e importante libro, J. Laplanche y J. B. Pontalis se ocupan directamente de los problemas del pasaje al acto y de la elaboración.¹⁴⁹ Definen el pasaje al acto, “según Freud” como la “acción en la cual el sujeto, atrapado por sus deseos y fantasías inconscientes, las revive en el presente con una sensación de inmediatez que es aumentada por su rechazo a reconocer su fuente y su carácter repetitivo” (p. 4). También señalan que Freud se refería con gran frecuencia a la repetición en la transferencia como pasaje al acto y que éste mostraba el retorno de lo reprimido (pp. 4-5). Acerca de la elaboración escriben:

Proceso por medio del cual el análisis implanta una interpretación y supera las resistencias a las que dio lugar. Se considera que la elaboración es una especie de trabajo psíquico que permite al sujeto aceptar ciertos elementos reprimidos y liberarse de la presión de los mecanismos de repetición. Es un factor constante en el tratamiento, pero opera más especialmente durante algunas fases donde el progreso parece haberse detenido y donde persiste una resistencia a pesar de haber sido interpretada.

Desde el punto de vista técnico y por el mismo motivo, la elaboración es acelerada por las interpretaciones del analista que consisten principalmente en mostrar que los significados en cuestión pueden ser reconocidos en distintos contextos (p. 488).

Así, la elaboración contrarresta al pasaje al acto compulsivo, pero no genera una toma de conciencia completa o una liberación absoluta de las presiones del pasado. En realidad se la considera como un proceso necesariamente recurrente que responde a modos también recurrentes de autoengaño e implicación ideológica. Más aún, debería señalarse que Laplanche y Pontalis atenúan la oposición entre pasaje al

¹⁴⁹ Ver *The Language of Psycho-Analysis* (1967), Nueva York, Norton, 1973. (Edición en español: *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 1996).

acto y elaboración cuando dicen: “la elaboración es sin dudas una repetición, aunque esté modificada por la interpretación y –por esta misma razón– puede facilitar que el sujeto se libere de los mecanismos de repetición” (pp. 488-89). Entonces puede parecer que la elaboración implica un modo modificado de repetición que ofrece una cierta posibilidad de manejar los problemas y un control responsable de la acción que permita cambios deseables. Está íntimamente ligada a la posibilidad de acción éticamente responsable y de juicio crítico por parte de alguien que trate de asumirse como agente y pueda de ese modo contrarrestar su propia experiencia de victimización y los efectos paralizantes del trauma. En realidad, es crucial saber de qué forma continuar el difícil proceso de pasar de víctima a sobreviviente, testigo y protagonista. Un problema conexo es cómo reconocer la propia implicancia transferencial en acontecimientos por los que no hemos pasado sin asumir proyectivamente el papel de víctima o de sobreviviente. Laplanche y Pontalis indican también que la elaboración no es un proceso puramente intelectual sino que requiere de una forma de trabajo que involucre no sólo lo afectivo sino a toda la personalidad. Para ellos “la elaboración puede definirse como aquel proceso que permite detener la insistencia repetitiva característica de las formaciones inconscientes al ponerlas en relación con la personalidad del sujeto como un todo”. Lamentablemente, ofrecen pocas perspectivas acerca de la posibilidad de modos de interacción y de acción sociales e incluso políticos más amplios que puedan involucrar procesos de elaboración.

Laplanche y Pontalis anticipan que los problemas de la elaboración en sentido amplio requieren del reconocimiento activo de que siempre persiste en el pensamiento y la vida social una “marca”, una impureza, o residuo del pasado, que no puede eliminarse o mejorarse por completo. El resto inasimilable puede cambiar a lo largo del tiempo y sufrir reformulaciones o reciclados junto a cambios en los órdenes normativos. Pero una de las lecciones tanto de la deconstrucción como del psicoanálisis (especialmente en su forma lacaniana) es que resulta sospechosamente utópico y posiblemente destructivo creer que uno puede librarse de este residuo del pasado. Y algunos aspectos de nuestra respuesta a él pueden resultar descontrolados e inconscientes e involucrar el pasaje al acto y el retorno compulsivo del pasado. Particularmente cuando evitamos reconocer cuáles son las fuentes de nuestra

angustia (incluyendo fuentes elusivas que no son de naturaleza puramente empírica o histórica), podemos resultar proclives a proyectar todas las fuerzas productoras de angustia sobre un otro que se convierte en chivo expiatorio o incluso en objeto de una conducta cuasi-sacrificial en circunstancias históricas específicas. Los judíos fueron tomados como una impureza, una “mancha” o una fuente fantasiosa de contaminación productora de angustia para la *Volksgemeinschaft* (la comunidad del pueblo), y la “solución final” fue en algún sentido motivado por un deseo de estar *Judenfrei*, entera y definitivamente libre del otro contaminante. Incluso la ambivalencia de la propia respuesta al otro (que incluye la fascinación y la atracción, que puede ser hasta erótica) tiende a resolverse en una dirección sobrecogedoramente negativa, hostil y abusiva.

El hecho mismo de que la cultura alemana debiera tanto a los judíos, y que incluso pueda hablarse de una supuesta simbiosis alemano-judía, hace que la relación entre ambos sea similar a la que existe entre hermanos enemigos, pero la enemistad fue más intensa en el lado alemán. Los judíos estuvieron divididos (a veces internamente) entre los extremos de la asimilación y del sionismo, pero incluso los sionistas reconocían el valor de la cultura alemana e intentaban hacer el mejor uso posible de ella. En verdad, la sorpresa y la incredulidad de los judíos ante lo que pasaba en la Alemania nazi se vinculaba con la sensación entre muchos de ellos de que eran parte integral de la cultura germana, que el *Bildung* alemán era su *Bildung*.¹⁵⁰ El caso de Victor Klemperer es particularmente impactante, pues sus diarios lo muestran como un judío que, bajo condiciones delicadas y difíciles durante el régimen nazi, mantuvo su identidad de alemán e incluso de patriota; en realidad consideraba que los alemanes eran un “pueblo elegido” y a los nazis como no alemanes.¹⁵¹

Kemplerer y otros más o menos parecidos a él no estaban totalmente engañados, pues antes del ascenso nazi existían muchas iniciativas positivas y de bienvenida desde el lado alemán que contrarresta-

¹⁵⁰ Sobre este tema, ver John V. Dippel, *Bound upon a Wheel of Fire: Why So Many German Jews Made the Tragic Decision to Remain in Nazi Germany*, Nueva York, Basic Books, 1996.

¹⁵¹ Victor Klemperer, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten: Tagebücher 1933-1941 y 1942-1945*, ed. Walter Nowojski y Hadwig Kemplerer, Berlín, Aufbau-Verlag, 1985.

ban el antisemitismo. Por ejemplo, los progresistas y los socialdemócratas desarrollaron políticas en contra de los prejuicios. Marx mostró signos del así llamado auto-odio judío, pero Ferdinand Lasalle no sólo alcanzó una poderosa posición de liderazgo en el movimiento obrero sino que era amado y respetado por muchos trabajadores no judíos. También cabe recordar que Karl Jaspers no siguió el camino emprendido por Martin Heidegger. Durante el régimen nazi, Jaspers permaneció dedicado y leal a su esposa judía y a lo largo de su vida mantuvo el ideal iluminista de una simbiosis alemano-judía. En ciertos aspectos su perspectiva puede parecer ingenuamente utópica o incluso autoengañoso, pero sin embargo resulta digna de recordarse. Más aún, su *Die Schuldfrage (La cuestión de la culpa alemana)* fue uno de los primeros intentos de enfrentar el pasado alemán inmediatamente después de Auschwitz. Para que quede claro, su estudio puede ser objeto de críticas, especialmente con el paso del tiempo, pero al menos intenta comprender problemas que otros aún intentan oscurecer o evitar, como demuestran las opiniones de algunos de los participantes del *Historikerstreit*.¹⁵²

La imagen del otro como contaminante es una proyección fantaseada y fóbica relacionada con las propias angustias, pero aquellas angustias que las anclan pueden ser bastante “normales” y socialmente adaptativas, incluso celebradas, en la medida en que el prejuicio es legitimado y reforzado por las instituciones de la sociedad. Las críticas a esta imagen deben ser en este sentido éticas y políticas y trazar una concepción estrechamente psicológica del psicoanálisis mismo. Y la propia comprensión psicoanalítica debe estar relacionada con la idea de que esa imagen implica un ritual desplazado y una dimensión sacri-

¹⁵² Para el problema de los estereotipos en general y las relaciones alemano-judías en particular, ver la importante obra de Sander L. Gilman, especialmente *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, y *Jews in Today's German Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1995. Ver también la excelente recopilación de Anson Rabinbach y Jack Zipe, *German and Jews since the Holocaust*, Nueva York, Holmes & Meier, 1986. Para la relación entre Hannah Arendt y Karl Jaspers así como otros temas mencionados aquí, ver Steven E. Aschheim, *Culture and Catastrophe: German and Jewish Confrontations with National Socialism and Other Crises*, Nueva York, Nueva York University Press, 1996, cap. 6. También es relevante el trabajo pionero de George Mosse, por ejemplo, *Germans and Jews: The Right, the Left, and the Search of a "Third Force" in Pre-Nazi Germany*, Nueva York, Howard Fertig, 1970; y *Toward the Final Solution: A History of European Racism*, Nueva York, Howard Fertig, 1980.

ficial que sólo pueden contrarrestarse si se reconoce que involucran en cierto sentido un retorno de lo reprimido. Pero, por supuesto, su rol en la sociedad está sobredeterminado y no puede explicarse por un único conjunto de fuerzas o factores.

En su libro *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*, Daniel Jonah Goldhagen está obsesionado por una pregunta a la que regresa una y otra vez: ¿Cómo pudieron los nazis (o más simplemente para Goldhagen los alemanes) hacer lo que le hicieron a los judíos? No sólo tratar de matar a todo hombre, mujer y niño sino comportarse a menudo con una crueldad gratuita, con actitudes humillantes y degradantes, brutalidad e incluso con júbilo carnavalesco.¹⁵³ Aunque objetemos fuertemente la grosera generalización de Goldhagen al adjudicar la “disposición mental” que indujo a esta conducta a virtualmente todos los alemanes del momento y sepamos que se verificaron similares actitudes en grupos de Austria, Letonia, Lituania, Polonia, Rumania y Rusia, hay que reconocer que la pregunta es destacable e importante. La respuesta de Goldhagen no está a la altura, pues considera que esa conducta se explica por el extendido “antisemitismo eliminacionista” sobre el que no da demasiadas explicaciones y que termina por parecerse a una concepción acrítica y estereotipada del carácter nacional alemán. Pero de todos modos debemos insistir en la importancia –incluso en el carácter ineluctablemente imperioso– de la pregunta que formula Goldhagen. Muchas reseñas de su libro no consideran esta insistencia. Por ejemplo, en el análisis generalmente coherente, equilibradamente crítico y bien justificado de Omer Bartov hay un contrargumento respecto del carácter único del Holocausto: “Lo que fue y lo que permanece inédito del Holocausto es un asunto completamente diferente que Goldhagen evita tratar: el asesinato industrial de millones de seres humanos en fábricas de muerte, ordenado por un estado moderno, organizado por una conciente burocracia y apoyado por una sociedad observante de la ley, patriótica y ‘civilizada’”¹⁵⁴. Se

¹⁵³ New York, Alfred A. Knopf, 1996. Sin pretender tematizarlas ni interpretarlas, Goldhagen informa de muchas actitudes carnavalescas y gestos celebratorios que se mezclan con la tortura y la degradación nazis, por ejemplo, en las pp. 220, 236, 245-48, 256-57, 259, 286-87, 291, 294, 299, 306, 308-10, 320, 387, 400, 440-41, 452 -53, 548 n32, y 577 n35.

¹⁵⁴ “Ordinary Monsters”, reseña de *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*, *The New Republic*, 29 de abril 1996, p. 38.

puede acordar con Bartov en que un asesinato masivo industrializado y organizado burocráticamente es en verdad un componente importante de la *Shoah*, que ha aparecido de modo constante en la obra de Raul Hilberg, Zygmunt Bauman, Tzvetan Todorov y el propio Bartov entre muchos otros. Y se debe seguir insistiendo en que la *Shoah* fue una serie sobredeterminada de acontecimientos para la cual no existe una única explicación. Pero la brutalidad, la crueldad y el placer involucrado en los actos de los victimarios no quedan totalmente explicados por un imperativo burocrático o tecnológico. La relación del burócrata con un “superyo” frío y malvado que implica una distancia literal o figurada con el otro deshumanizado y envilecido puede ser un componente de una constelación más amplia y extendida. Y la burocracia en sí puede incluir rituales y bolsones de conducta más o menos vacíos aunque compulsivos que no se ajustan al ideal weberiano o al modelo formalmente racional de burocracia. Tampoco ese tipo ideal explica plenamente la malevolencia antiséptica, más directa y cara a cara que involucraba golpizas, torturas y actos degradantes como la quema de barbas, el desnudar, el castigo con varas y látigos, el forzar a beber o comer excrementos y así sucesivamente. Tampoco logra dilucidar las formas más jubilosas y carnavalescas de tormento de las que disfrutaban algunos nazis. Más aún, esas formas aparecen a veces a través de las palabras de Hitler y hasta las de Himmler.¹⁵⁵ Y están equívocamente amalgamadas con la burocratización y con un discurso pseudo científico respecto a la higiene y la medicalización en el cual los agentes activos son entidades como los gérmenes y la sangre. (En verdad, ideas como las de “germen” y “sangre” funcionaban en diferentes registros, incluyendo el fantasioso, el ritual y el mágico.) Creo que

¹⁵⁵ La siguiente cita de *Mein Kampf* mezcla angustias (pseudo) científicas, políticas, rituales y eróticas: “Con alegría satánica en el rostro, el joven judío de oscuros cabellos acecha a la desprevenida muchacha a la que profana con su sangre, robándola así de su pueblo. Por todos los medios intenta destruir los fundamentos raciales del pueblo al que ha decidido subyugar. Al igual contamina sistemáticamente a mujeres y muchachas, no retrocede ante la posibilidad de derribar las barreras de sangre de los demás, aun a gran escala. Fueron y son los judíos los que traen a los negros a las tierras del Rhin, siempre con el mismo secreto pensamiento y el claro propósito de arruinar a la odiada raza blanca a través de la bastardización necesariamente resultante, sacándola de sus alturas culturales y políticas y elevándose como su amo”, *Mein Kampf*, trad. Ralph Manheim (1925), Boston, Houghton, Mifflin Company, 1971, p. 325. (Edición en español: *Mi lucha*, Madrid, M.E. Editores, 1994).

ciertos aspectos de la conducta y las motivaciones nazis sólo pueden comprenderse, aunque sea parcialmente y sin pretender una explicación completa de la *Shoah*, al considerárselos en términos de angustia por la contaminación ritual y el deseo de encontrar la purificación por medio de un modo desplazado y transformado de sacrificialismo y victimización, que incluya a veces una búsqueda redentora, un sublime negativo y elementos carnalescos.¹⁵⁶ En ningún sentido fueron estos factores exclusivos del Holocausto o de los alemanes, pero de todos modos son importantes y adquieren características distintivas precisamente como lo reprimido retornado que está divorciado de cualquier religión oficial escondida en una ideología secular y neopagana e insertada en un contexto moderno, industrializado y burocratizado donde esos factores terminan por parecer siniestros y fuera de lugar.

Contrariamente a la resolución de la ambivalencia en una dirección negativa o su confusión con equívocos interesados, se puede afirmar que deben mantenerse ciertas ambivalencias y trabajarlas de manera no destructiva, mutuamente desafiante, reforzando la tendencia a lo vital. Aquí resulta crucial la afirmación activa del complejo valor de ciertas formas de diferencia e incluso de la otredad generadora de angustia, que abarquen la diferencia desconcertante y la otredad internas al yo. Pero la cuestión ético-política básica es cómo distinguir entre modos de diferencia que merecen afirmación y aquellos que deben ser criticados y superados en defensa de una mejor clase de interacción, híbrida-

¹⁵⁶ Aquí, a pesar de sus limitaciones, la obra de Mary Douglas, sobre todo *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Purity and Taboo* (1966), Londres, Routledge, 1984 (Edición en español: *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de pureza y tabú*, México, Siglo XXI, 1994), así como la de otros antropólogos que investigan temas conexos, pueden ser relevantes para el estudio de la *Shoah*. Y *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1980), Nueva York, Columbia University Press, 1982, de Julia Kristeva (Edición en español: *Poderes de la perversión*, Buenos Aires, Catálogos, 1986), pese a su giro a una interpretación esteticista e incluso exculpatoria de Céline, sigue siendo valioso por su reflexión sobre la angustia ante la contaminación y las respuestas casi sacrificiales, extremas, maníacamente jubilosas y escatológicas que puede evocar. Un interés por esos problemas habría agregado una valiosa dimensión al importante libro de Michael Burleigh y Wolfgang Ipperman, *The Nazi Racial State: Germany 1933-45*, Nueva York, Cambridge University Press, 1991. Ver también el importante *Gift of Death* de Jacques Derrida (1992), Chicago, Chicago University Press, 1995, trad. David Wells (Edición en español: *Dar la muerte*, Barcelona, Paidós, 2000). Derrida subraya el exceso o trascendencia “sublime” de la ética en el sacrificio y analiza el rol del don sacrificial sin ocuparse del problema de la victimización.

ción y (en el sentido psicoanalítico) formaciones de compromisos ambivalentes que resistan la reducción a simples operaciones binarias o a la victoria decisiva de una entidad o grupo puros sobre otros en el marco de la supervivencia darwinista social del más apto. Por cierto, puede sostenerse que el rol vital jugado en la cultura alemana –y más generalmente en la occidental– por los judíos y otros grupos oprimidos por los nazis está entrelazado con diferencias con las que la sociedad no sólo debe aprender a convivir sino que, además, debe apoyar activamente como posibles componentes creativos y desafiantes de un mundo complejo. Pero un grupo como los nazis, dedicado a la conquista del poder, a la expansión militarista y a la eliminación o esclavización de otros grupos a los que considera inferiores, “malvados” o radicalmente inadmisibles representa una especie de diferencia que no merece afirmarse. El tener que criticar y luchar contra grupos así sin adoptar tácticas propias de ellos sigue siendo un problema permanente para la política democrática que no fue resuelto adecuadamente por la República de Weimar. Encontrar las formas de abortar la violencia o al menos limitar su uso a un recurso en última instancia para que esa violencia no sea mayor es un objetivo que requiere una investigación y una crítica cuidadosas.

Responder a distintas clases de diferencias es una cuestión que ocupa recientemente varias agendas políticas e intelectuales, y el “mantra” familiar de raza, clase y género no debería llevarnos a pensar que los problemas señalados por estas palabras están gastados o que no son dignos de una atención permanente. Entre estos problemas se halla el de distinguir entre especies de diferencias en lugar de embarcarse en una indiscriminada celebración de la diferencia *per se*. Las relaciones de clase presentan ciertas diferencias que podríamos querer superar en la medida en que son ilegítimas y generan enormes desigualdades. En las formaciones de clase, las diferencias de riquezas e ingresos suelen dar lugar a la explotación o a la injusticia y están vinculadas a jerarquías de estatus o de poder. La raza, que puede funcionar para oscurecer antagonismos de clase sin resolverlos, resulta sospechosa a la luz de su historia y de sus pretensiones pseudocientíficas. Pero ciertas diferencias culturales relacionadas con la “raza”, como la música afroamericana o las prácticas ecológicas de los nativos norteamericanos, son dignas de recuperarse y desarrollarse pero no de un modo que refuercen los estereotipos o la discriminación. Es menos claro si se

pretende mantener aspectos de lo genérico en las relaciones sociales. En definitiva puede querer afirmarse la distinción entre género y sexo y el fin de las relaciones marcadas por la diferencia sexual. Por el contrario, podrían suprimirse ciertos prejuicios sobre el género relacionados con algunas actividades así como exigir el desmantelamiento de toda oposición absoluta entre las esferas pública y privada codificadas genéricamente como masculina y femenina respectivamente. (Ese desmantelamiento no implicaría el rechazo de toda forma de privacidad.) Se puede acusar también a formas diferentes de sexualidad que no son de género ni están insertas en una jerarquía normativa que privilegie las relaciones heterosexuales.

Un acercamiento más general a diferencias defendibles puede formularse en términos de una multiplicidad cultural basada en la justicia social. Por supuesto esas diferencias incluirían recuerdos colectivos o compartidos de experiencias pasadas que son específicas de los grupos y ayudan a definir sus herencias culturales. Se impulsará la justificable multiplicidad en condiciones económicas y sociales reconocidas por las partes interesadas como precondiciones para la expresión y elaboración de las diferencias culturales, las que no servirán para reforzar las desigualdades sino al menos para impulsar su rechazo. Los derechos económicos y sociales, que incluyen la igualdad de oportunidades y la satisfacción de las necesidades básicas, son algunas de esas precondiciones. Esta perspectiva no significa un relativismo absoluto. En realidad, implica una distinción entre dos concepciones de lo inconmensurable. La primera postula la incomparabilidad y una total y no negociable ausencia de comunicación entre grupos culturales específicos. Jean-François Lyotard ha formulado esta idea de inconmensurabilidad en términos de un diferendo, una diferencia radical que no puede resolverse por medio de normas o de procedimientos legales.¹⁵⁷ Creo que esta condición debería considerarse como un posible caso límite antes que como un postulado general aplicable a relaciones entre grupos y aún así resulta cuestionable cuando el diferendo es sostenido por un grupo dominante e intolerante antes que por uno oprimido o marginal (por ejemplo, por los nazis respecto de los judíos). Cuando un grupo oprimido está en posición de afirmar

¹⁵⁷ Ver *The Differend: Phrases in Dispute* (1983), trad. George Van Den Abbeele, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988.

un diferenciando su significado puede variar desde una medida extrema que prelude una revuelta o revolución, a una demanda que es negociable pero que establece fuertes exigencias iniciales para ser tratada.

El segundo sentido de inconmensurabilidad es bastante diferente. Implica que no existen un metalenguaje ni estructuras normativas de orden superior a las que se puedan traducir o resolver las diferencias. Pero no elimina la posibilidad de la traductabilidad o de adjudicación o argumento normativo, con los riesgos de malentendido que puede generar ese intercambio. Se podría establecer una analogía entre dos lenguas “naturales” (como el inglés y el francés) que pueden realmente traducirse una a la otra en una economía de pérdidas y beneficios a pesar de que no haya una lengua “original” o superior que sirva de corte de apelaciones. Es este segundo sentido de inconmensurabilidad el que se requiere para una crítica del esencialismo o fundamentalismo, y el primer sentido debe considerarse como su límite extremo. El problema sería entonces cómo “negociar” los temas frente a diferencias inconmensurables, algunas de las cuáles pueden considerarse válidas (por ejemplo, las existentes entre grupos que implican actividades que son valoradas de modo distinto pero como igualmente válidas y como mutuamente respetadas, como la danza, la reflexión teórica, la música y la literatura). Más aún, esta perspectiva de la inconmensurabilidad no elimina la posibilidad de que los grupos puedan compartir importantes aspectos de la vida a otros niveles (sobre todo, el normativo, el legal y el institucional) y que por medio de la interacción (y no de la imposición o la identificación con el agresor) se pueda llegar a compartir lo diferente. Cualquier ente político complejo y diversificado (tal vez cualquiera concebible) podría manifestar una combinación dinámica de lo inconmensurable y lo compartido que variara con el tiempo.

Aunque es muy importante reconocer e incluso afirmar algunos restos irreductibles y diferencias insuperables, no menos importante es no fijarse a ellos en abstracto, de un modo descontextualizado que induzca a una compulsiva repetición discursiva por la cual cualquier análisis regresa a ellos o a sus analogías o aporías. En otras palabras, no hay idea que deba regresar incesantemente a una alteridad irreductible, a una negatividad insuperable o (como se señaló antes) al trauma por el cual los procesos de elaboración quedan frustrados y los casos específicos se convierten en simples ejemplos de encuentros con el otro siniestro, lo real, lo indecible y así en más. La tendencia a que-

dar atrapado en una compulsión a la repetición discursiva, por la cual escenificamos una ausencia fantaseada o una pérdida sufrida, sigue siendo central en la reciente teoría crítica y da cuenta de la dificultad y la complejidad de ciertos problemas. A veces esta tendencia se encuentra en ciertas formas de deconstrucción y de crítica de orientación psicoanalítica (por ejemplo, la obra reciente de Shoshana Felman) así como en algunos críticos de la deconstrucción (por ejemplo, Slavoj Žižek, para quien la apelación a la negatividad que no puede sintetizarse, o al traumático real lacaniano, ocurre con la regularidad terrorífica de una pesadilla recurrente). Lo deseable aquí es relacionar la necesaria y significativa reflexión teórica con un compromiso sostenido con problemas específicos que no son enfrentados en la teoría y tampoco en las formas relativamente habituales de la práctica.

Como se señala en este libro, he sugerido un vínculo entre el pasaje al acto no sólo con la posesión por el pasado reprimido, las compulsiones a la repetición y la transferencia no elaborada sino también con la melancolía inconsolable y la generalización del trauma o su transformación en lo sublime. Ese vínculo puede afectar a una reflexión social y política transformadora y hacerla parecer gratuita y arbitraria. La elaboración requiere una crítica cuidadosa, detallada y sin desmayos de este vínculo, que de todos modos se explica por su insistencia y valor limitado. A este respecto, es realmente importante distinguir entre trauma estructural, o la condición de posibilidad que genera un potencial para el trauma, y las formas empíricas del trauma histórico. Como se señala en el capítulo segundo, todo el mundo está sujeto al trauma estructural, al que se ha representado en múltiples formas (desde la *felix culpa* del pecado original como una consecuencia de la caída hasta la ruptura del narcisismo primario, la entrada a lo simbólico y el encuentro con el real lacaniano). En este sentido, el trauma no puede ser “curado” o superado y sólo puede vivírsele en sus numerosas formas. Se podría afirmar que el trauma histórico (al igual que el estructural) no debe patologizarse y puede enfrentarse de distintas maneras pero (a diferencia del estructural) puede llegar a ser abortado o prevenido. Sin embargo, acontecimientos históricos de la naturaleza sísmica y la magnitud del Holocausto pueden, al transgredir un límite teórico, plantear un desafío a esta distinción: lo estructural (o lo existencial-transcendental) parece chocar contra lo empírico. Por lo tanto se tiende en definitiva a representar esos acontecimientos como únicos y sacralizados o demoníacos, como un indicio de la intervención de

Dios en la historia o, por el contrario, de su muerte y del triunfo de un mal diabólicamente radical. Pero debe resistirse esta tendencia y afirmarse y explorarse el rol problemático pero crucial de algunas distinciones ante las amenazas extremas a que se enfrentan.

También he subrayado la importancia de quitar el concepto de elaboración del marco estrechamente terapéutico y relacionarlo con cuestiones éticas y políticas. Este movimiento no implica una moralización de todo pensamiento, una simple dicotomía entre buenos y malos objetos, o que algunas acciones de personas dementes se consideren como algo puramente voluntarista y digno de acusación sin justificación. Pero requiere sostener que la elaboración es un proceso deseable, que las consideraciones éticas son siempre relevantes pero que puede resultar difícil –y a veces imposible– aplicarla a casos complejos (por ejemplo, a quienes estuvieron en campos de concentración o de exterminio) y que es un objetivo del pensamiento y de la acción hacerlas aplicables, por ejemplo, a través de procesos por los cuales las condiciones objetivas y el grado de control responsable de la conducta hagan aplicables las consideraciones éticas. También exige una preocupación por las condiciones y el ejercicio del juicio crítico, dado que la elaboración implica la posibilidad de un juicio que no sea abstractamente planteado, apodíctico o *ad hominem* sino justificado, argumentativo, autocuestionador y relacionado de forma mediada con la acción. En este sentido se vincula con el rol de las distinciones (incluyendo la distinción misma entre pasaje al acto y elaboración) que no son simples oposiciones binarias sino que están marcadas por grados variables y discutibles de fuerza o debilidad. Así, la elaboración se convierte en un ideal regulador cuyo rol concreto en la historia es cuestión de indagación y discusión y cuya conveniencia es afirmada aún cuando se la considere problemática.

Freud relacionaba la elaboración con el proceso por el cual el pasado es recuperado por la memoria en lugar de repetirlo compulsivamente o pasarlo al acto, y existen por supuesto entre ambas una variedad de posibilidades que merecen una investigación intensiva y una formulación inteligente. Esas posibilidades intermedias incluyen formas más o menos pronunciadas de duelo detenido o parcial, que nunca están libres de los restos traumáticos del pasado. En verdad, alguien puede considerar que una pesadilla recurrente es un memorial por los amigos muertos y tener sensaciones ambivalentes frente a la posibili-

dad de superarla dado que su significación va más allá del pasaje al acto de un resto perturbador del pasado. Más aún, la memoria misma está ligada a cuestiones éticas de venganza, justicia y olvido. Quisiéramos separar a la venganza de las otras dos exigencias y sentimientos. Pero no queda claro si la venganza –o la mitigación, la sublimación o la transformación del deseo de venganza– se relaciona con el movimiento del pasaje al acto a la elaboración y si el deseo de venganza marca o motiva siempre la exigencia de justicia, sobre todo desde las víctimas o sus íntimos. Por ejemplo, el deseo de una venganza al menos simbólica y desplazada, así como una exigencia de justicia, mueve los planteos de Daniel Jonah Goldhagen en *Hitler's Willing Executioners*, y su relación transferencial con su padre cumple un rol importante en sus palabras y en sus reacciones emocionales: sobreviviente, (como él) profesor de Harvard y (nos cuenta) la única persona que comparte absolutamente su interpretación del Holocausto.¹⁵⁸

La justicia puede no satisfacer el deseo de venganza, especialmente cuando está obligada a sufrir las demoras, diferimientos, rodeos formales y tecnicismos de un sistema legal. Pero la venganza puede sublimarse en una demanda de justicia o ser contrarrestada sino superada por decisión u olvido de las víctimas: una decisión más meritoria cuando los victimarios o aquellos cercanos a ellos eluden las evasivas, la negación o las autoexculpaciones y se comprometen en actos de memoria vinculados a intentos de transmitir el pesar y el duelo por las víctimas y tratan genuinamente de enmendar los errores del pasado. También debe mantenerse que la demanda de justicia y su concreción en los hechos, y la capacidad de extender el olvido son componentes de la elaboración de los problemas, sobre todo para las víctimas de trauma y, de modos diferentes, para aquellos que responden empáticamente a ellos. Se requerirá de los victimarios que reconozcan esta demanda y que intenten implementarla sinceramente, así como la disposición a reconocer la injusticia de los propios actos y aceptar el perdón. Aquí la máxima no es “perdonar y olvidar” sino recordar de un

¹⁵⁸ Ver *Hitler's Willing Executioners*, pp. 479-80 y 604.

¹⁵⁹ Particularmente con respecto al sufrimiento a consecuencia del trauma, la justicia en sentido estricto resulta imposible pues no existe una medida común entre lo infligido a las víctimas y cualquier compensación imaginable. Pero aquí entra en juego el significado doble de la inconmensurabilidad, y su segundo significado como traducción imperfecta resulta una mejor guía que la idea de equidad entre ofensa y compensación en términos

modo en que el perdón sea posible y que dejar pasar implique una esperanza para el futuro.¹⁵⁹

Los descendientes de los victimarios pueden –y tal vez lo hagan– ocuparse del trabajo de la memoria y del duelo no porque sean culpables de los actos de sus antecesores sino porque sienten una responsabilidad limitada por las consecuencias de aquellos hechos (por ejemplo, que vivan en una casa expropiada a un judío). Y pueden elaborar sentimientos (más o menos injustificados) de culpa o vaga confusión y buscar una distancia crítica (o diferencia emocional y valorativa básica) respecto a la ideología y motivaciones que llevaron a los victimarios a hacer lo que hicieron. Es tal vez a la luz de estas consideraciones que se puede comprender el planteo de Habermas en el Debate de los historiadores:

Ante todo está la obligación que tenemos en Alemania –aún cuando ya nadie la asuma– de mantener vivo el recuerdo del sufrimiento de aquellos que fueron asesinados por manos alemanas y mantenerlo vivo en los espacios públicos y no dentro de nuestras mentes. Esos muertos tienen claro derecho a quejarse de un débil poder recordatorio de la solidaridad, que aquellos nacidos posteriormente sólo pueden practicar a partir de una memoria constantemente renovada, a menudo desesperadamente, pero que se mantiene viva y en circulación. Si eliminamos este legado benjaminiano, nuestros

de medida común o equivalencia universal. Así algunas acciones, incluyendo las indemnizaciones y el reconocimiento público de la injusticia de parte de los victimarios o quienes son sus herederos directos pueden ser aceptadas por las víctimas aún cuando no las consideren completamente satisfactorias o adecuadas. Aquí aparece la gran tentación de confundir un absoluto transhistórico con una posibilidad histórica e insistir en que no hay una forma o régimen de justicia que pueda alguna vez ser adecuado o siquiera aceptable respecto al sufrimiento traumático de las víctimas. Pero esta forma de absolutismo puede tener algo de teóricamente dogmático; también daría una respuesta monológica a las víctimas y mezclaría todas las iniciativas de los victimarios, desde la extrema obstinación y la negación a los esfuerzos de buena fe por resolver en lo que se pueda los errores del pasado. Estas diferencias históricas no hacen toda la diferencia, pero son una válida diferencia, de todos modos.

¹⁶⁰ “On the Public Use of History”, en *Forever in the Shadow of Hitler?*, trad. James Knowlton y Truett Cates, Atlantic Highlands, NJ, Humanities Press, 1993, p. 165; traducción modificada. Para comprender la transmisión intergeneracional de los secretos familiares y a los menudos enfermizos sentimientos de culpa son sugerentes los conceptos de “fantasma” y ocultamiento desarrollados en Nicholas Abraham y Maria Torok, *The Shell and the Kernel*, vol. 1, ed. y trad. Nicholas T. Rand, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

compatriotas judíos, los hijos, las hijas, los nietos de las víctimas asesinadas ya no podrán respirar en este país. Esto tiene también implicancias políticas.¹⁶⁰

Se podría agregar al planteo de Habermas la salvedad de que otros pueblos deben hacer trabajo con la memoria con respecto no sólo a la *Shoah* sino a otros acontecimientos traumáticos que corrompen las historias nacionales o las relaciones internacionales y crean defectuosas tradiciones cuyo recuerdo está necesariamente contaminado o dividido. Más aún, el propio Habermas estaría de acuerdo sin dudas en que el rol del sobreviviente y testigo, que podría ser más que suficiente para las víctimas, no alcanza para aquellos lo suficientemente afortunados como para haber nacido después. Estos nunca habrán de sentir propias (o pasar oscuramente al acto) la experiencia de las víctimas ni restringir sus actividades al rol necesario de testigo secundario y guardián de la memoria. Cualquier política limitada a testimoniar, a recordar, a hacer duelo por los muertos y honrar la supervivencia constituirá un horizonte limitado de acción, por más deseables y necesarias que sean esas actividades.

Esto implica que existe una necesidad en la teoría crítica de un giro explícitamente ético en el intento de afirmar ciertos juicios y prestar credibilidad a análisis conexos, aún cuando su coherencia o aplicabilidad no puedan probarse completamente y estén, por su complejidad, permanentemente sujetos a indagación. También es importante reconocer la fuerza de las tendencias que resisten o impiden este giro ético. Mencionaré al menos cuatro supuestos o convicciones ideológicas que bloquean este giro y que siguen vigentes en el pensamiento y la práctica crítica, sobre todo en la academia.

Primero, existe en la sociedad moderna una separación de las esferas del pensamiento y la acción, que incluye una disyunción entre lo ético, lo cognitivo y lo estético. Esta separación puede cuestionarse no en interés de un todo abarcador o una reconciliación armoniosa y plena de oposiciones aparentes sino en defensa de una percepción de las relaciones tensamente complejas que deberían ser empíricamente investigadas y a veces transformadas o rearticuladas en busca de tensiones más deseables y fructíferas.

La separación entre lo ético y lo cognitivo fue y es una premisa de la ciencia positiva. El arte por el arte defendió la disyunción de lo ético y lo estético, lo quedó como convención profesionalizada de la crítica

formalista. Pero, en el arte por el arte, por ejemplo en Baudelaire, había un imperativo ético encubierto en la demanda misma de una clara distinción o incluso una oposición entre ética y arte. En verdad, *l'art pour l'art* fue una importante protesta contra una sociedad en la que los valores estrechamente productivos y utilitarios tendían a imponerse con el resultado de que el arte en general, y la poesía en particular, resultaba marginal por no poder mercantilizarse. En al menos algunas variantes del formalismo, esta dimensión ético o ético-política puede ser mínima o prácticamente inexistente, dado que las nociones de autonomía del arte y su apreciación o crítica se convirtieron en la base de los procedimientos convencionales con que operan críticos y artistas.

He aquí un ejemplo de comentario crítico en el cual la autonomía de lo estético es simplemente aceptado sin que se sienta ninguna necesidad de probarlo. Proviene de la reseña de Louis Menand del libro de Anthony Julius, *T. S. Eliot, Anti-Semitism, and Literary Form*:

El planteo de T. S. Eliot, *Anti-Semitism, and Literary Form* puede resumirse fácilmente: T. S. Eliot fue un antisemita, su antisemitismo está integrado a su poesía y no existe nada en la naturaleza de la poesía que la haga más o menos antisemita por ser expresado bajo la forma de poesía o que la vuelva menos poética por incluir expresiones antisemitas. Este punto es crítico para Julius y es lo que lo diferencia de cualquier otro escritor que se haya ocupado del tema de Eliot y los judíos. Pues Julius deplora amargamente el antisemitismo, pero se rehúsa a considerarlo como una mancha en los poemas. “El antisemitismo”, dice, “no modifica la obra de Eliot, la anima. Fue en su momento su refugio y su inspiración y la explotación que hace su potencial literario es virtuosa”. Para decirlo de otra manera, no existe diferencia artística entre Bleistein y La niña jacinto. Una está tan poéticamente lograda como la otra. La exposición al antisemitismo es simplemente parte de la experiencia de leer a Eliot. Cuando ponemos en paréntesis el prejuicio, perdemos la experiencia.¹⁶¹

La estruendosa complacencia de este párrafo, además del educado *frisson* que produce, esconde sus discutibles presupuestos. Se puede acordar con Menand que el antisemitismo es integral al menos a cierta parte de la poesía de Eliot y que es elogiabile que Julius no intente explicar el antisemitismo de Eliot al margen o para purificar la poesía,

¹⁶¹ “Eliot and the Jews”, *New York Review of Books* 43 (6 de junio de 1996), p. 34.

por ejemplo, considerando equívocamente que hace un uso únicamente objetivado del antisemitismo, como un tema enmarcado. Incluso se podría acordar en que “no existe nada en la naturaleza de la poesía que la haga más o menos antisemita por ser expresado bajo la forma de poesía”. Pero habría que detenerse ante lo que sigue: “No existe nada en la naturaleza de la poesía que [...] la vuelva menos poética por incluir expresiones antisemitas”. Esta afirmación resulta dudosa, no porque uno quisiera negarla afirmando que la poesía es menos poética cuando es antisemita, sino porque el planteo de Menand presupone que existe algo como la naturaleza de la poesía y que se puede aislar lo poético de otras características del lenguaje y de la práctica. En otras palabras, Menand trata a lo poético como un ingrediente que puede separarse, por procedimientos lingüísticos análogos a los de la química, y aislar su naturaleza y sus efectos. Esta perspectiva decididamente analítica aunque convencional desconoce los planteos que relacionan lo poético con otros aspectos del lenguaje y de la práctica y que consideran que interactúa ineluctablemente con lo ético y lo político. Más aún, obvia siquiera formular la pregunta de si los poemas de Eliot así como la “experiencia” de leerlos hubieran sido mejores de haber estado animados no por el antisemitismo sino por un ideal moralmente superior.¹⁶² Como poco el enfoque de Menand ignora la confusión de juicio que se experimenta cuando nos enfrentamos al tema de cómo evaluar una poesía en la cual el antisemitismo es una importante motivación o inspiración; una confusión que proviene de la interacción problemática de lo poético, lo ético y lo político.

Una segunda forma dominante de excluir la pertinencia de lo ético es valerse de la noción de autenticidad como una categoría ontológica y a veces subjetiva. La autenticidad es cuestión de ser genuino con el yo y no autoengañarse (o, para Sartre, actuar con mala fe). Como tal no se trata de una virtud moral o ética sino de una trascendencia de la ética. En la *Eigentlichkeit* de Heidegger no es una función de la subjetividad como tiende a serlo la autenticidad en el primer Sartre, sino que está explícitamente opuesta a los valores morales a los que se denigra en tanto proyecciones subjetivas y por quedar contrastados con lo ontológico. Para Heidegger, la autenticidad es cuestión de ser verda-

¹⁶² Preguntas similares pueden formularse al análisis de Julia Kristeva sobre Céline en *Powers of Horror*, al que se parece en cierto modo el análisis de Menand.

dero al llamado del Ser, sea esto lo que sea. Más aún, la autenticidad queda atada a menudo a valores sublimes y heroicos que están más allá de la evaluación ética: en *Ser y Tiempo*, con el ser-hacia-la-muerte y eligiendo al propio héroe. Pienso que esos aspectos de *Ser y Tiempo* ayudan a explicar su apertura al uso que hizo Heidegger de ellos en 1933-1934 para justificar su compromiso con los nazis y se vinculan con su intento por superar la mediocridad de la civilización occidental moderna.

Pienso también que hay algo de la apelación a lo auténtico y lo sublime en la excusa que da Derrida al hecho de que Heidegger haya guardado silencio acerca de Auschwitz: “Tal vez Heidegger pensó: sólo podría emitir una condena del nacionalsocialismo si me fuera posible hacerlo en un lenguaje no sólo más elevado del que he usado hasta aquí sino a la altura de lo ocurrido allí. Se sintió incapaz de hacerlo. Y tal vez su silencio sea una forma honesta de admitir su incapacidad”.¹⁶³ En estas desconcertantes reflexiones, parece presuponerse que un juicio debe estar “al nivel” de nuestra obra filosófica más elevada y precisa así como del fenómeno en cuestión (¿Auschwitz?), pese a que la aproximación de ambos podría darnos que pensar. El resultado es una invocación a inadecuados criterios estético-filosóficos heroicos o sublimes, o al menos la suposición de que la única respuesta auténtica es la que tiene que ver con lo sublime, en un caso en el cual las principales preocupaciones son éticas y políticas, como el reconocimiento del propio pasado y la propia respuesta actual a él.

La tercera razón para quitarle énfasis a lo ético es la confusión entre moral y moralización en un sentido peyorativo, auto-justificativo y arbitrario. Esta misma concepción restrictiva de moral es la dominante al menos en ciertas reacciones críticas y que suelen ir acompañadas de un énfasis en la estética de lo sublime.

La cuarta tendencia no excluye a lo ético pero encuentra belleza e incluso sublimidad en la trasgresión radical y en la burla a la ética. La variante más coherente de esta posición rechaza la ética normalizada y convencional y emplea a la trasgresión como terapia de shock. Pero el elogio de la trasgresión radical debe también ser autonomizado y de-

¹⁶³ “Heidegger’s Silence”, en *Martin Heidegger and National Socialism* (1988), ed. Günther Neske y Emil Kettering, intr. Karsten Harries, trad. Lisa Harries, Nueva York, Paragon House, 1990, p. 148.

¹⁶⁴ New York, Henry Holt, 1996. (Edición en español: *Frente al límite*, México, Siglo XXI, 1996).

ben abandonarse indiscriminadamente todas las reglas por ser normativas. Como observó Tzvetan Todorov en *Facing the Extreme: Moral Life in the Concentration Camps*¹⁶⁴, “Ideas como la ‘belleza’ del crimen, el asesinato como arte, el dandy que pretende que su vida sea gobernada por lo estético antes que por lo ético estaban sólidamente instalados en Europa desde el siglo XIX” (p. 101). Aquí también se podrían citar las famosas líneas de Max Weber de “Silence as a Vocation”, que formulan una posición a la que Todorov le hubiera gustado desafiar en su intento de reivindicar a la ética bajo la forma de virtud ordinaria y otorgarle un lugar central en el discurso crítico:

A partir de Nietzsche, nos damos cuenta de que algo puede ser bello a pesar no sólo de su aspecto en aquello que no tiene de bueno sino en realidad por su aspecto mismo. Encontraremos que esto ha sido dicho con anterioridad en *Fleurs du mal*, el nombre que dio Baudelaire a su libro de poemas. Es un lugar común señalar que algo puede ser cierto pese a no ser bello ni sagrado ni bueno. Pero todos estos no son sino casos de la lucha en la que están embarcados los dioses de los diversos órdenes y valores. No estoy enterado de que alguien tenga deseos de decidir “científicamente” el valor de la cultura francesa o la alemana; pues aquí también combaten entre sí dos dioses diferentes, ahora y en los tiempos por venir.¹⁶⁵

Weber expresa en términos con más *pathos* (y explícitamente nacionalistas) las presunciones implícitas en la idea de la diferenciación de esferas u órdenes en la sociedad moderna, y sus palabras muestran la dificultad para defender y formular coherentemente una perspectiva diferente de los problemas en los que la ética ni está dissociada de otros modos de pensar y de juzgar ni armónicamente reconciliada con ellos en algún cielo platónico o síntesis superior hegeliana estereotipada. En todo caso, en la medida en que las cuatro suposiciones o convicciones que he mencionado son dominantes, hay mucho que deshacer y repensar para que lo ético y lo ético-político ocupen un lugar de importancia en el discurso crítico.

Una de las dimensiones más problemáticas y especulativas de mi propio análisis de este libro ha sido la noción de secularización como un proceso de desplazamiento que involucra a veces un retorno de lo

¹⁶⁵ *From Max Weber: Essays in Sociology*, trad. y ed. H.H. Gerth y C. Wright Mills, Nueva York, Oxford University Press, 1958, p. 148.

reprimido. Se ha escrito mucho sobre el nacionalismo como una religión civil que incorpora muchos de los atributos de la religión e inspira un compromiso similar que a veces se impone sobre consideraciones de clase, género y raza. Incluso habría que escribir más para hacer justicia a los distintos roles del nacionalismo en la vida moderna. Ciertamente uno de los aspectos destacados de la ideología nazi fue su nacionalismo particularmente virulento e intolerante, y su impulso social-darwinista y su anhelo de pureza de la *Volksgemeinschaft* no eran totalmente diferentes ni estaban aislados de lo que ocurría en otros países o regiones del mundo. En este libro me he centrado en las dimensiones más o menos obvias y tal vez más evitadas de la secularización. Además he postulado que el sacrificialismo desplazado es una instancia crucial del retorno de lo reprimido que se pasa al acto, a menudo ciegamente. He relacionado ese sacrificialismo con un sublime secular sagrado o negativo que funcionaba como motivación de al menos algunos de los victimarios nazis. Implicaba un horror a la contaminación o al contagio de un otro impuro y un impulso creado por la angustia por librarse de la fuente supuesta de contaminación. Mi perspectiva a este respecto no es sólo analítica sino también ética, pues implica la importancia de reconocer y recordar ese sacrificialismo para poder resistirlo o intentar evitar su repetición. Como he señalado antes, no creo que la única causa, o la más importante o siquiera el elemento único de la *Shoah* haya sido un ritual escondido o secularizado o una reacción sacrificial errática. Pero me parece importante comprender algunos aspectos de las motivaciones y acciones de los victimarios.

También quisiera dejar en claro que mis sospechas y críticas están dirigidas hacia el aspecto del sacrificio que implica victimización, chivos emisarios y la regeneración sino la redención por medio de la violencia. Esta dimensión ha sido históricamente muy importante e influyente para el pensamiento y también en la práctica. En verdad, es difícil saber si puede existir (al menos dentro de una tradición en la que algunas presuposiciones cristianas han sido tan fuertes) una experiencia sagrada y extática sin victimización, incluyendo una victimización subrogada o la inmolación absoluta del ser. Una cuestión conexa es si esa experiencia, de ser posible, puede combinarse con formas viables de práctica social y política y no terminar por ser devastadora u obsesiva. Estas cuestiones no han recibido la suficiente atención ni siquiera por parte de importantes figuras que se refirieron a ellas (como Georges Bataille, René Girard o Julia Kristeva).

Hay que señalar aquí que el sacrificio y lo sagrado no se agotan en la victimización, los chivos emisarios y el motivo de la regeneración a través de la violencia. El sacrificio mismo incluye también el rol de oblación o donación. Aunque el don suele ser la víctima sacrificial y es ofrecido al dios o la imagen divina, es posible diferenciar al don de la víctima, validar únicamente la entrega del don e incluso plantear que es un modo de posible performatividad extática (o “sublime”) que puede contrarrestar o desplazar la victimización y en relación al cual la victimización puede considerarse una forma degradada. Este planteo es al menos plausible cuando el aspecto agonístico de la entrega del don queda restringido a parientes o iguales y la relación con aquellos en una posición de debilidad o vulnerabilidad es de generosidad y bondad. Esta economía del don ha sido reconocida por pensadores tan diferentes como Nietzsche y Marcel Mauss y ofrece al menos un punto de partida para repensar el rol de lo sagrado y sus posibles desplazamientos y análogos en la sociedad secular.

He planteado que el duelo involucra el trabajo de la memoria en el intento por convertir a las presencias acechantes en muertos honrados a los que se puede dejar descansar sin por eso ser simplemente olvidados o abandonados. También he adelantado que el duelo puede reconocerse como un don que no todos merecen. Pero puede ocurrir que haya muertos a los que no se deja descansar, ya sea porque su pérdida es irremediable e irreparable o porque no merezcan ser honrados, o ambas razones. Con respecto a la pérdida irreparable o la recurrencia insistente de los restos traumáticos, sólo puede reconocerse el valor parcial de los intentos de valorizar esas experiencias, por ejemplo en la poesía de la melancolía y la agonía de la escenificación del dolor, e insistir en estar atento a los esfuerzos de las víctimas por construir una vida así como a valerse de contrapesos que les permitan ser algo más que víctimas, es decir, sobrevivir e involucrarse en prácticas sociales y políticas relacionadas con el interés renovado por la vida (por ejemplo, tener hijos). Incluso podría discutirse que, ante un trauma severo, una de las exigencias de la elaboración sería el reconocimiento activo de que no todo puede ser elaborado (al menos en el sentido de superarlo). Con respecto a los muertos que pueden no merecer el duelo y el entierro adecuado, se puede sostener que existen otras formas de elaboración, como una crítica que implique temas normativos y la creación de relatos no fetichistas –los relatos que no niegan el trauma que les dio existencia. Estas formas podrían dirigirse a desprender a

las personas de injustificadas inversiones emocionales y narcisistas (o “catexias”) y de la nostalgia por las supuestas glorias perdidas (como las de Hitler y su régimen). Aquí una de las tareas futuras sería explorar las posibilidades y límites del concepto de elaboración, sobre todo en su relación con la crítica, la narrativa y la normatividad.

También puede señalarse que un giro ético o normativo es algo necesario pero no suficiente cuando se intentan elaborar problemas, particularmente si se lo hace en términos de autocomprensión y conducta individual. Para que cumpla un rol social, la elaboración debe articularse con preocupaciones políticas. Para ocuparse de esas preocupaciones se requiere de una combinación de los roles de las posiciones subjetivas del académico y del intelectual crítico, una combinación que no abomina de la rigurosidad académica ni confunde la reflexión crítica con la propaganda partidaria sino que presenta modos de pensamiento posibles e incluso deseables que suelen desalentarse en los ámbitos académicos.

Un aspecto de la actividad intelectual con claro apoyo en temas políticos es el rol de la teoría crítica en un campo o disciplina y su relación con problemas interdisciplinarios que pueden recibir distintas inflexiones según el campo de saber. La teoría, en el sentido en que uso el término, involucra el intento sostenido de plantear preguntas críticas a la investigación en términos que enfrenten sus presupuestos básicos así como los usos a que ha sido y puede plausiblemente ser destinada. No se la debe confundir con la formulación de “leyes” y estrategias de interpretación, explicación y lecturas descontextualizadas o con metodologías que ofrezcan reglas o estipulen procedimientos que son efectivos para obtener resultados delimitados y claramente recortados. Por el contrario, la teoría debe mantener una relación dialógica y crítica con la investigación planteando preguntas provocativas sobre sus procedimientos y que a su vez esté abierta a reformulación en base a lo que revele la investigación acerca de los problemas sociales, históricos y culturales específicos. Entre esas preguntas se encuentran las posibilidades y límites de los modos de objetivación que suelen tomarse como sinónimos de investigación. La cuestión de la(s) posición(es) de los sujetos(s) y la(s) voz(voces) del investigador y la forma en que se las puede transformar críticamente está íntimamente ligada a lo anterior.

La posición subjetiva es una noción fundamental que, pese a sonar jergosa, reúne preocupaciones sociales y psicoanalíticas y media críti-

camente entre una idea esencializadora de identidad y una concepción de identidad enfermiza, ideológicamente individualista y a menudo estetizada. El tema crucial es si todo investigador en humanidades y ciencias sociales está involucrado en una relación transferencial en la que se halla situado en un contexto existencial contemporáneo y tiende a repetir, al menos discursivamente, los procesos que se estudian; una relación que se negocia de maneras que pueden reforzar o poner en cuestión en forma variable nuestras posiciones subjetivas concretas. Aquí puede proponerse una noción revisada de objetividad no en términos de una visión sin perspectiva desde una posición trascendental de absoluto control pero en el intento de contrarrestar los procesos inevitables (y a veces provocativos y heurísticamente valiosos) de proyección y de elaborar nuestra implicancia en los problemas que investigamos. También puede sugerirse la necesidad de revisar cuidadosamente las relaciones concretas y deseables entre las dimensiones performativas y constataivas de la investigación (o actividades conexas) en diferentes campos o disciplinas.

Lo que he denominado relación transferencial con el objeto de investigación es particularmente intenso cuando se trata de series extremadamente traumáticas de acontecimientos y podemos, en alguna combinación, negar, pasar al acto e intentar elaborar los problemas consiguientes. (El problema transferencial se revela particularmente intenso en el caso de *Hitler's Willing Executioners* de Goldhagen y las reacciones críticas o laudatorias que promueve.) Ya he aceptado que, en casos de extremo trauma, puede que nunca superemos completamente los problemas de pasaje al acto, aún de manera compulsivamente repetitiva. Pero hay que intentar controlar el pasaje al acto por medio de la memoria y de la perspectiva crítica, que forman parte de los problemas de la elaboración. Pero los problemas surgen con la misma terminología que se usa, pues no existen palabras inocentes o políticamente neutrales. Es diferente hablar de los acontecimientos del Holocausto (con "H" mayúscula), el holocausto nazi (con minúscula), judeicidio, la *Shoah*, el genocidio nazi, *le pire*, y así sucesivamente. Y tanto nombrar como elaborar nuestra concepción del problema está fuertemente cargado políticamente. No todo tópico o área de investigación será un campo minado, pero cualquier tópico o área formula al investigador punzantes preguntas en la medida en que no se lo trata de una manera totalmente objetiva y sujeto a técnicas de representación estrechamente

empíricas y analíticas. En realidad, en la medida en que confiemos exclusivamente en esas técnicas, que dentro de ciertos límites son necesarias para una reconstrucción histórica válida, habremos de caer en interpretaciones e informaciones dudosas que no están probadas y controladas hasta cierto punto por una indagación teórica crítica y autocrítica.¹⁶⁶

La historia es un campo particularmente resistente a la teoría en este sentido, mientras que a veces la crítica literaria se ha entregado a teorizar como un movimiento reflexivo autopropulsado e injustificadamente performativo que carece de especificidad y genera sus propias aporías y resistencias internas. Aquí se podrían yuxtaponer las citas de un historiador importante y algún teórico de fuste.

John Pocock ha hecho importantes aportes a la investigación histórica e incluso se ha mostrado interesado en ciertos aspectos de la teoría de los hechos de habla para sostener sus investigaciones. Pero uno de sus textos resulta bastante curioso. En él, Pocock se basa en una distinción entre el historiador trabajador y el intelectual reflexivo, como si los dos roles fueran inherentemente incompatibles. Y sus palabras implican una clara división entre la investigación y un intercambio con el pasado que se basa en preocupaciones ético-políticas contemporáneas sin ser por eso proyectivamente “presentista”. En verdad, su planteo parece caer en una antintelectual historia intelectual que niega o reprime el hecho de que el campo de la historia intelectual está íntimamente ligado a los problemas teóricos y también a una relación dialógica con el pasado que tiene implicancias para el presente y el futuro.

Es posible definir a la “historia intelectual” como lo “intelectual” que está en busca de una actitud hacia la “historia” y escribirla como series de diálogos entre el propio historiador, como intelectual, y sus predecesores probablemente franceses o alemanes, en un intento por alcanzar una “filosofía de la historia” o algo que ocupe ese lugar. Esa “historia intelectual” será meta-historia, lo que significa que será una reflexión sobre la “historia” misma. Pero también es posible imaginar un “historiador trabajador” que desee ser historiador pero no un inte-

¹⁶⁶ Sobre estos temas, ver mi *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca, Cornell University Press, 1994; y “History, Language and Reading; Waiting for Crillon”, *American Historical Review* 100 (1995), 799-828.

lectual (en este sentido), que desea practicar la escritura de la historia pero no definir una actitud hacia ella y que no mira más allá de la construcción de esos relatos históricos de varias clases de actividad intelectual que sabe cómo escribir... Es un historiador trabajador de esa clase el que he presupuesto en este artículo.¹⁶⁷

En claro contraste, Paul de Man¹⁶⁸ escribe:

Se puede decir que la teoría literaria nació cuando el acercamiento a los textos literarios ya no se basa en consideraciones no lingüísticas, es decir históricas y estéticas o para decirlo con menos crudeza, cuando el objeto de análisis ya no es el significado o valor sino las modalidades de producción y de recepción del sentido y del valor previo a su establecimiento –lo que implica que este establecimiento es lo suficientemente problemático como para requerir una disciplina autónoma de investigación crítica que considere su posibilidad y status.... (p. 7)

Si esas dificultades son realmente parte integral del problema entonces deben ser, hasta cierto punto, ahistóricas en el sentido temporal del término. La manera en que se las encuentra en la presente escena literaria local como una resistencia a la introducción de terminología lingüística en el discurso estético e histórico sobre la literatura es únicamente una versión particular de una cuestión que no puede reducirse a una situación histórica específica llamada moderna, posmoderna, post-clásica o romántica [...] Esas dificultades pueden leerse en el texto de la teoría literaria de todas las épocas, en cualquier momento histórico que uno elija... (p.12)

De Man continúa:

Las lecturas retóricas técnicamente correctas pueden ser aburridas, monótonas, predecibles y desagradables, pero son irrefutables. También son totalizadoras (y potencialmente totalitarias) pues dado

¹⁶⁷ "A New Bark Up and Old Tree", *Intellectual History Newsletter* (1986), p. 8.

¹⁶⁸ *The Resistance to Theory*, prólogo de Wlad Gozich, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986 (Edición en español: *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1984). Para una visión en cierto punto distinta de la teoría y la referencia en De Man, así como para el análisis del trauma, ver Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1996. Puede cuestionarse hasta qué punto la versión de la teoría del trauma de Caruth, como una reescritura ambiciosa de la deconstrucción de De Man, está en condiciones de ir más allá de la compulsión a la repetición más que por medio de alegorías del exceso, lo incomprensible y las vacías esperanzas utópicas.

que las estructuras y funciones que exponen no llevan al conocimiento de un ente (como el lenguaje) sino que son un proceso no confiable de producción de conocimiento que evita que todos los entes, incluidos los lingüísticos, se conviertan en discursos como tal, son realmente universales, modelos coherentemente decepcionantes de la imposibilidad del lenguaje de ser un lenguaje modelo...

Nada puede superar la resistencia a la teoría pues la teoría es en sí misma esa resistencia (p. 19).

Hay mucho en estos comentarios digno de tomarse en serio y de comentarse extensamente. Es especialmente significativo el intento de De Man por desmitificar lo sublime al relacionarlo con tendencias mecánicas y atenuando su relación con el júbilo y la hilaridad. Para mi propósito actual, simplemente señalaré que de Man parece construir la teoría literaria como una indagación autónoma, autorreferencial en sus puras condiciones de posibilidad y sus consecuentes resistencias y aporías. Esta construcción se vincula a una fijación estrecha con el trauma estructural. De Man parece también confiar en una idea abstracta, objetivista de la lingüística y a socavar sino a volver superflua a la investigación de los usos concretos y deseables del lenguaje o, más generalmente, de las prácticas significantes en la historia. Las condiciones de posibilidad tienden a quedar autonomizadas y de ese modo separadas de la sostenida indagación crítica de los presupuestos y presunciones de los procedimientos y actividades históricas concretas que involucran a agentes sociales, incluyendo los usos del lenguaje que tienen implicancias prácticas. Más aún, la oposición entre universalismo lingüístico (aún imperfecto) y la particularidad histórica reductiva funciona para excluir una comprensión de la historicidad en términos que menciona el propio De Man: la historicidad como desplazamiento o repetición con cambio (a veces traumático), un proceso por el cual los problemas se repiten con variaciones significativas que deben ser encaradas en su especificidad. El resultado de la perspectiva de De Man puede bien ser la identificación de la historia con lo arbitrario o lo aberrante o su incapacidad o escasa posibilidad de enfrentar en forma reductiva pero justificada las muchas maneras en que resulta problemático establecer el sentido en diferentes contextos históricos y culturales. De ese modo corremos el riesgo de definimos por una posición agónica e irrelevante social y políticamente.

Lo que tiende a caer en la amplia brecha que separa a las formulaciones de Pocock de las de De Man es la interacción entre investiga-

ción, teoría y preocupaciones ético-políticas en el intento crítico de aceptar problemas específicos. Lo que está en juego aquí no es un camino intermedio o justo medio sino la necesidad de elaborar un camino diferente, al menos una articulación diferente del discurso con posibles relaciones con la práctica. En este sentido, el discurso involucrará la interacción mutuamente provocativa entre indagación teórica e investigación, la que tiene una dimensión empírica e histórica. Los ímpetus éticos detrás de este enfoque pueden forzar también a una reconsideración del verdadero sentido de la ética y su relación con la política: la ética abierta a la interacción crucial entre trabajo y juego (o entre lo serio y lo carnavalesco) y la política entendida no simplemente como el poder sino en términos de una vida en común guiada por normas. En realidad, vista en un sentido ético-político, la preocupación con la transferencia en la investigación no precisa inducir una sesión de confesiones o ni siquiera un movimiento hacia lo autobiográfico, particularmente cuando ese movimiento es forzado, trivial y auto-condescendiente respecto del objeto de indagación. Por supuesto, aquellos con una experiencia directa de acontecimientos traumáticos pueden valerse de esa experiencia para sostener lo que escriben y a menudo esa escritura o discurso resulta crucial en el intento de aceptar el pasado. Pero se trata también del caso en que puede existir y se puede explorar la propia implicación en un conjunto de problemas en virtud del hecho de que somos indisolublemente académicos, agentes éticos y ciudadanos o seres políticos.

