

La publicación del libro, de cuidadísima presentación y elegante diseño, ha sido posible gracias a la colaboración de tres instituciones tan firmemente comprometidas con la protección y difusión de nuestro patrimonio artístico como son el Excmo. Ayuntamiento de La Granja de San Ildefonso, la Caja de Ahorros de Segovia y la Universidad SEK. La presentación de esta monografía tuvo lugar, como no podía ser de otro modo, en un espacio tan vinculado al Real Sitio como la Casa de las Flores, rehabilitada recientemente para uso cultural. El acto, multitudinario, resultó extraordinariamente elocuente no sólo de la devoción que profesa el autor hacia La Granja de San Ildefonso, sino de la admiración y cariño que su persona misma es capaz de suscitar,

El hecho de haberse agotado la primera edición y la concesión del premio al mejor libro publicado en Segovia en 2003 por parte del Centro Segoviano de Madrid, dan cuenta sobrada de la magnífica aceptación que ha tenido. Y todo ello, pese a su innegable carácter de estudio erudito.

Francisco Egaña Casariego

IMÁGENES PESE A TODO. (MEMORIA VISUAL DEL HOLOCAUSTO)

Georges Didi-Huberman

Barcelona, Paidós, 2004.

¿Puede la imagen alcanzar lo real y comunicarlo? ¿Cómo representar aquello que sobrepasa lo imaginable? ¿Es legítimo difundir imágenes del máximo horror que podamos concebir?

La reciente publicación de las reflexiones del pensador Didi-Huberman se enmarca en un debate sobre la imagen con profundas resonancias e implicaciones, un debate que aborda la crucial cuestión de la representación de lo real y la posibilidad de mostrarlo con verdad, la construcción de imágenes como una creación de sentido sobre el mundo y la historia. Están en juego las consideraciones más profundas de orden ontológico, epistemológico y ético sobre la imagen.

El alcance de lo tratado aumenta debido al caso concreto al que se aplica la reflexión propuesta aquí: el Holocausto y las imágenes de los campos de exterminio. Estamos ante un caso extremo de representación: la imagen enfrentándose de una forma subversiva al ejercicio de poder del hombre contra el hombre en una de las formas más abyectas y radicales vividas a lo largo de la historia. A finales de los cuarenta, Theodor W. Adorno decía que no se podía escribir poesía después de Auschwitz: tras aquello era necesario replantearse la cultura y el modo en que entendemos la humanidad a todos los niveles: antropología, poesía, filosofía, sociedad, imagen... Pensadores como Hannah Arendt, Bataille o Antelme señalan la necesidad de repensar al hombre, puesto que Auschwitz es inherente a nosotros; sin confundir a vícti-

mas y verdugos, hemos de pensar que no sólo somos las víctimas posibles de los verdugos, sino que los verdugos son nuestros semejantes.

Yendo más lejos, podríamos decir que es nuevamente necesaria esta reflexión hoy, ya que se han añadido otros problemas a la cultura de la imagen: hemos de replantear el pensamiento sobre lo visual, entrando en el debate postmoderno y, como propuso recientemente Susan Sontag, rompiendo las actitudes escépticas sobre la imposibilidad de la imagen para llevarnos más allá de sí misma, debido al tratamiento que los medios de comunicación hacen de ella. Estaríamos para esos nuevos iconóforos en la esfera de la imagen entendida como mero espectáculo o simulacro, fuego de artificio que no nos lleva a las cosas sino que nos aparta de ellas. Pero el asunto tratado en esta obra, pone ante nuestros ojos un caso de tal magnitud que nos aleja necesariamente de toda banalidad postmoderna; cuando tratamos de la representación de los campos de exterminio cobran fuerza, densidad y urgencia cuestiones como mostrar o no mostrar, qué es visible y qué invisible, cómo confiar en la verdad de las imágenes cuando nos encontramos frente a lo irrepresentable. Didi-Huberman apuesta por el poder de la imagen para hacerlo, pese a todo.

El texto concretamente se enmarca en una fuerte polémica suscitada en el año 2001: se celebró en París la exposición *Memoria de los campos*, que mostraba fotografías de los campos nazis de concentración y exterminio. En los textos del catálogo el filósofo Georges Didi-Huberman planteaba la discusión sobre la imagen y su poder para tocar lo real. Ponía de manifiesto el carácter incompleto de la imagen que no puede manifestar toda la verdad, pero también defendía la capacidad de algunas imágenes para alcanzar lo real, incluso el más doloroso de los pasados. Este es el caso de las cuatro fotografías que en agosto de 1944 tomaron clandestinamente los miembros de un comando de detenidos obligado en Auschwitz a ocuparse de las cámaras de gas y de los crematorios. Fotografías que aparecen en el impresionante film documental del año 1955 realizado por Alain Resnais, *Noche y niebla*. A comentar esas fotografías se dedica la primera parte de esta obra. En la segunda, rebate las críticas que su tesis recibió de algunos pensadores e historiadores como Gérard Wajcman y Elizabeth Pagnoux. Cierra la obra con un interesante acercamiento a esta cuestión enfrentando los modos de hacer cine documental sobre el Holocausto por parte de Resnais y Godard, frente a Lanzmann.

Quizá sean las secciones inicial y final las más interesantes. En cambio la parte central, en la que se dedica a entrar al detalle en la polémica con Wajcman y Pagnoux resulta menos iluminadora. Aquí estaría el mayor problema que me parece encontrar en esta obra: al ir demasiado pegado a las discusiones y las alegaciones que algunos autores hicieron a su planteamiento, la obra pierde algo de la enorme fuerza que tiene la cuestión que está en juego. A veces se pierde en los meandros de las réplicas y contrarréplicas a sus detractores, restando el valor universal que indudablemente tiene el tema abordado. Sin embargo, me parece de enorme valor el rescate de la reflexión sobre la representación de lo extremo en la imagen.

Estamos una vez más en el debate entre las iconoclastias y las iconofilias. Y así se plantea en la parte final de esta obra cuando se refiere al enfrentamiento entre dos formas de entender el papel de la imagen en la obra filmica de no ficción:

Una forma sería la vía elegida por Jean-Luc Godard, en el ámbito de la iconofilia y en una tradición de raíces cristianas. Para él, el pecado del cine, su gran herida, radica en no

haber sabido capturar imágenes significativas de los campos de exterminio construyendo con ellas obras filmicas que denunciasen, con las poderes y las potencialidades del lenguaje del cine, el extremo de abyección al que se llegó en ese siglo XX, ese siglo del cine. Por ello en su obra *Histoire(s) du cinema* desarrolla una elegía al cine puesto que faltó a su deber y a su lugar en la Historia. Desde entonces toda imagen creada, toda imagen filmica, nos remite a ese fracaso y nos habla de él.

La otra es la vía de Claude Lanzmann, vinculada a la iconofobia propia del judaísmo. Para él lo sucedido en los campos pertenece al espacio de lo irrepresentable, de forma que cualquier imagen no haría más que atentar casi sacrílegamente contra una realidad, contra unos hechos en los que lo humano alcanza tal abyección que el cine o la fotografía no pueden tocar en su auténtica y profunda dimensión. Lanzmann se propuso en su obra *Sboah* mostrar lo sucedido poniendo el acento en el valor de la palabra y del relato testimonial de lo vivido, apoyando el desarrollo de esta extensísima película en las entrevistas y en la mostración de los espacios de los campos desde el presente. En la polémica desarrollada sobre este tema llegó al extremo de plantearse que si se descubriesen imágenes rodadas por los miembros de las SS desde el interior de la cámara de gas, habría que destruirlas.

En este contexto, Didi-Huberman reivindica el valor heurístico de la imagen: “Ante las cuatro fotografías de Auschwitz, simplemente he *tratado de ver para saber mejor.*” (p. 90). Reclama el deber moral que tenemos de no dejarnos vencer por la falsa sacralización de lo sucedido y aceptar que estamos ante lo impensable o ante lo irrepresentable. Pese a todo, pese a que la imagen no nos lo dice todo, debemos por muchos motivos profundizar en ese algo que nos dice. Motivos tan fuertes como responder al hecho de que unas personas se jugaron sus vidas para recoger unos testimonios visuales que dejaran constancia a los de fuera y a los del futuro de ese horror. Responder e impugnar el deseo expresado por Goebbels de que no se pronunciase el Kādish, que se asesinase sin dejar rastro ni memoria.

Didi-Huberman enfatiza el valor de la imagen a lo largo de la historia en la lucha del hombre por construir representaciones icónicas que forzaran a la imagen a ir más allá de sí misma, en un esfuerzo por representar lo irrepresentable: “[...] la noción misma de imagen –tanto en su historia como en su antropología– se confunde precisamente con la tentativa incesante de *mostrar lo que no puede ser visto*. No se puede “ver el deseo” como tal, pero los pintores han sabido jugar a encarnarlo para mostrarlo; no se puede “ver la muerte”, pero los escultores han sabido modelar el espacio como la entrada a una tumba que “nos mira”; no se puede “ver la palabra”, pero los artistas han sabido construir sus figuras como otros tantos dispositivos enunciativos; no se puede “ver el tiempo”, pero las imágenes crean el anacronismo que nos lo muestra en acción; no se puede “ver el lugar”, pero las fábulas tópicas inventadas por los artistas nos muestran –por medios a la vez sensibles e inteligibles– la potencia “vacidora” de éstas. De este modo, toda la historia de las imágenes puede explicarse como un esfuerzo por *rebasar visualmente* las oposiciones triviales entre lo *visible* y lo *invisible*.” (pp. 197-198).

Esta publicación, por tanto, puede contribuir a la profundización en algunas cuestiones básicas en el orden de la cultura audiovisual. Y, desde mi punto de vista, ahí radica su interés. Se pone de manifiesto en esta obra el gran planteamiento de fondo presente en el cine y la representación documental: el poder de la imagen para encarnar un hecho histórico, sea esa memoria personal o social; la posibilidad de que la imagen sea una vía para el pensamiento; la

vinculación de la representación audiovisual con lo real; el poder de esas imágenes para recoger, construir e influir en la realidad.

El libro se cierra con unas sugerentes referencias al mito de la Medusa, sobre el que otros autores como Kracauer reflexionaron con el fin de poner de manifiesto la capacidad de la imagen para hacernos ver y capacitarnos para el enfrentamiento a los horrores de lo real, en un compromiso activo y reforzado. Perseo, desafiando la posibilidad de quedar petrificado por la mirada de la Gorgona, recurre a su imagen reflejada en el escudo para poder acabar con ella. La pantalla del cine vendría a ser el escudo de Atenea, en el que nos podemos acercar a los horrores reales y afrontarlos.

“Lo que Gérard Wajcman no ha comprendido, hasta en su mención a la Medusa, es que en este mito el escudo no es un instrumento para huir de lo real. Para Wajcman toda imagen no es un “escudo”, sino un velo, una “protección”, algo así como el “recuerdo-pantalla” tras el cual nos replegamos, a falta de algo mejor. La fábula y el comentario que Kracauer hace de ella dicen exactamente lo contrario: Perseo no huye de la Medusa, *se enfrenta a ella pese a todo*, pese a que un cara a cara no hubiese significado ni la mirada, ni el saber, ni la victoria, sino simplemente la muerte. Perseo afronta pese a todo la Gorgona, y este *pese a todo* —esta posibilidad de hecho en detrimento de una imposibilidad de derecho— se llama *imagen*: el escudo, el reflejo, no son solamente su protección, sino su arma, su ardid, su medio técnico para decapitar al monstruo. La impotente fatalidad del principio (“no hay mirada sobre la Medusa”) se sustituye por la *respuesta ética* (“pues bien, me enfrentaré de todos modos a la Medusa, mirándola *de otro modo*”).” (p. 260).

Está en juego la noción profunda del compromiso de la representación visual (fotográfica o fílmica) con la realidad. Y como base de ello, el entendimiento de la imagen como un modo problemático pero con gran poder para representar lo irrepresentable, lo indecible, lo trascendente. El referente que supera a la imagen pero la imagen como vía para alcanzar ese referente. Y, yo añadiría llevando más lejos las capacidades de la representación, para luchar por construir unas obras que descubran y doten de sentido a ese referente. El valor hermenéutico de la creación, también de la creación fílmica. Y el valor de la imagen como una vía para afrontar la realidad y transformarla.

Begoña González Cuesta
