

V CONGRESO REGIONAL DE HISTORIA E HISTORIOGRAFÍA

Eje: Aportes de la fotografía y el cine documental a la Historia

Título del trabajo: Imágenes: a favor y contra. Discusiones en torno a la ética de la representación

Autoras: Ximena Triquell (Depto. de Cine y Tv, Universidad Nacional de Córdoba / CONICET) y Liliana Valentina Pereyra (Escuela de Historia, FFyH, Universidad Nacional de Córdoba)

Dirección electrónica: xtriquell@gmail.com, lilianavpereyra@gmail.com

Imágenes: a favor y contra. Discusiones en torno a la ética de la representación

“Nunca antes, según parece, la imagen se habría impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca antes mostró tantas verdades tan crudas; y nunca antes, sin embargo, mintió tanto solicitando nuestra credulidad; nunca antes proliferó tanto y nunca habría sufrido tantas censuras y destrucciones. Así, nunca antes, entonces –y esta impresión se debe sin duda al carácter mismo de la situación actual, su carácter candente, quemante- la imagen había experimentado tantos desgarramientos, reivindicaciones contradictorias y tantos repudios cruzados, manipulaciones inmorales y execraciones moralizantes”

Didi-Huberman, 2012

En 2001, George Didi-Huberman realizó un catálogo para una exposición titulada “Memorias de los campos” en la cual se mostraban cuatro fotografías tomadas clandestinamente en agosto de 1944 por miembros del Sonderkommando de Auschwitz. Estas fotografías no tienen la nitidez, ni la eficacia, ni el poder descriptivo, de aquellas tomadas por los nazis en el afán de documentación de la maquinaria de exterminio implementada, pero comprometen el cuerpo y la mirada de las víctimas y la aceptación del riesgo del gesto por dar a conocer lo que allí estaba pasando. Estos son los argumentos de Didi Huberman para defender la necesidad de estas imágenes, entre otras. De allí que éste sea un buen punto de partida desde donde comenzar a pensar en la importancia, necesidad, posibilidad, de las imágenes para el conocimiento histórico.

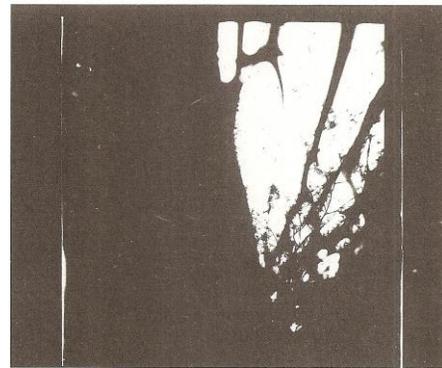
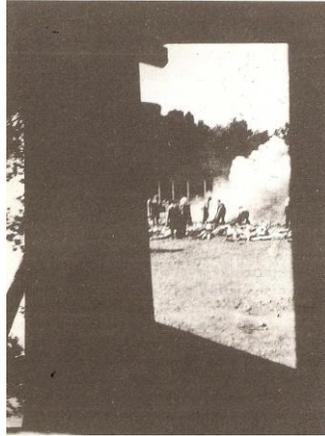
En el breve texto que funciona como introducción a la exposición mencionada, reeditado luego en el libro *Imágenes pese a todo*, Didi-Huberman parte de la pregunta acerca del tipo de conocimiento al que puede dar lugar la imagen o, en términos más específicos al problema que abordamos, sobre qué clase de contribución al conocimiento histórico puede aportar este “conocimiento por medio de la imagen” (Didi-Huberman, 2012:11).

1. *Para recordar es necesario imaginar*

Frente a quienes sostienen la irrepresentabilidad del horror, el argumento central de Didi-Huberman es que “para recordar es necesario imaginar”. Sin duda, hay hechos demasiado monstruosos para ser creídos –el holocausto expone brutalmente esta evidencia– y, por ello, “arrancar una imagen al infierno” implica refutar lo inimaginable y constituye así un gesto necesario de humanidad y resistencia. Las cuatro imágenes que Didi-Huberman analiza fueron efectivamente “arrancadas” al horror. Para conseguirlas los miembros del Sonderkommando pusieron en juego sus cuerpos y en riesgo sus vidas. Buscaban con esto dar testimonio, hacer saber a otros, lo que estaba pasando en Auschwitz. Las fotos tenían por destino atravesar los muros del campo y llegar a la resistencia polaca. Había una urgencia por dar a conocer lo que estaba sucediendo y la mejor forma que estos prisioneros encontraron fue fotografiar, esto es, dar –o en caso de que no fuera posible, dejar– el testimonio de las imágenes.

Pero este gesto además, implicaba un hacer frente a la política de exterminio en otra dimensión. Si el exterminio se sostenía en hacer desaparecer –hacer desaparecer personas pero también las herramientas de tal desaparición– era necesario “no dejar rastros”. En la reflexión de Didi-Huberman, para que el horror se construyera como tal era necesario hacerlo –precisamente– impensable, inimaginable. Por ello, en palabras de Jean Luc Godard “el olvido del exterminio forma parte del exterminio”. Ante esto las cuatro fotografías tomadas contra todo riesgo por los prisioneros de Awstchwitz enfrentan “los más violentos deseos de desaparición”.

Estas son las cuatro fotos que analiza Didi-Huberman:



Estas cuatro fotos constituyen para el autor “instantes de verdad” y por ello son, por una parte, datos inmediatos del horror; por otra, tienen una densa complejidad por su montaje y el hecho de haber sido previstas (debieron calcularse los tiempos, los lugares, las estrategias para que sus autores no pudieran ser descubiertos). Pertenecen así a un doble régimen / registro: el de la verdad y simultáneamente el de la oscuridad. Es aquí, precisamente, donde incomodan al historiador: por una parte, tienen una relación incompleta y fragmentada con la verdad que testimonian pero son también, y al mismo tiempo, “todo lo que tenemos”.

Y es que, a menudo se le pide demasiado o demasiado poco a la imagen, en este caso, a estas cuatro fotografías “arrancadas al infierno”. Si les pedimos “toda la verdad” nos decepcionan porque no son más que fragmentos, restos de película, imágenes borrosas que apenas alcanzan a sugerir lo que testimonian: unos hombres arrastrando cuerpos, una humareda, una fila de cuerpos en un bosque,

una pila de cuerpos, el bosque... En otras ocasiones les pedimos demasiado poco y, en este caso, son sólo un complemento de la información que ya poseemos por otros medios, un agregado, una ilustración.

En el primer caso, las fotografías resultan inadecuadas (muestran sólo una parte pequeña en comparación con lo que sabemos), insuficientes (no aportan suficiente información), inexactas (no hay posibilidades de reconocer a alguien en ellas). Consideradas así como documentos, esto es, acentuando sólo el valor que pudieran tener como portadoras de "información" (información de todos modos insuficiente para explicar lo que ocurrió), las separamos de sus condiciones de producción, las privamos de su especificidad y las llevamos a perder su sustancia. En el segundo caso, pidiéndoles demasiado poco, las convertimos en mero complemento, copia o simulacro de los testimonios u otros documentos que nos permitirían acceder de manera más "objetiva", "completa", "fidedigna" a la verdad y, al hacerlo, las excluimos del campo de la historia.

Ante estas dos posibilidades, Didi-Huberman propone mirar estas imágenes como "acontecimientos visuales", esto es como "experiencias": en tanto tales, las fotografías poseen una legibilidad que no es evidente y que se percibe, ya no en lo fotografiado, sino en el acto de fotografiar. Es acá donde "la imagen arde" por acercarse al *fuego de la historia*. Estas imágenes son así *parte de la historia* no porque la documenten sino porque son *en sí* un hecho histórico.

2. *Imágenes necesarias*

La necesidad por convertir las cuatro fotografías en "fuentes" llevó a que éstas fueran manipuladas, reencuadradas, limpiadas, corregidas, con el objeto de aumentar su legibilidad. Este es el resultado:



Pero en esta operación lo que se pierde para Didi-Huberman es justamente lo que estas fotografías podrían aportar frente a otras. Al manipularlas en beneficio de la Historia se las priva de “su historia”. En el reencuadre que quita el marco de sombra que rodea la “información” sobre los cuerpos se pierden las condiciones de producción que involucraban haber sido sacadas desde dentro de una cámara de gas, buscando el eventual fotógrafo escapar de la mirada de los jefes del campo—; el reenfoque, otorga nitidez a lo representado, pero anula el movimiento que condicionó la posibilidad de esa foto, el movimiento de los cuerpos fotografiados pero también el de los cuerpos de el o los fotógrafo/s poniendo en riesgo sus vidas para obtener ese testimonio.

Por este motivo, ante las afirmaciones referidas a lo “irrepresentable” del horror (entre ellas las de Claude Lanzmann¹) Didi-Huberman va a proponer una nueva

¹ En 1985, Claude Lanzmann había filmado *Shoa*, el documental de nueve horas y media sobre el holocausto. En él no se incluyen imágenes documentales sino sólo testimonios de sobrevivientes, testigos o verdugos. Lanzmann rechaza específicamente el lugar de las imágenes para representar aquello que, como el holocausto, resulta por su naturaleza irrepresentable, sosteniendo, al igual que Gerard Wajcman y Elizabeth Pagnoux —con quienes Didi-Huberman polemiza— que las imágenes constituyen el “mentís” de lo real. Por su parte Didi-Huberman sostiene la idea —entonces y en textos posteriores— de la necesaria connaturalidad entre imágenes y textos.

oposición: no son las imágenes el problema, sino las imágenes vaciadas de su contenido histórico, reducidas a ser sólo expresión de lo representado. Frente a este vacío propone la recuperación del “gesto” de fotografiar, gesto que, al igual que el síntoma, compromete el cuerpo²:

Creo que la oposición es, en efecto, entre la imagen como gesto y una iconología empobrecida que sólo intenta ver signos en las imágenes y no gestos. Por eso el “síntoma” es tan importante para mí, porque es un concepto semiótico –habla del significado– pero es también corporal. Y esto es precisamente lo que es un gesto: un movimiento del cuerpo que está investido de cierta capacidad de significado o de expresión. Por lo tanto, lo que nos interesa es, en realidad, lo que ocurre entre el mundo de los signos y el mundo del cuerpo. Eso es una imagen”. (Didi-Huberman entrevistado por Romero, 2007)

En este sentido resulta interesante la posibilidad de lectura análoga –y no excluyente– que el autor propone para las imágenes y las palabras de un testimonio:

Porque en cada producción testimonial, en cada acto de memoria los dos – el lenguaje y la imagen– son absolutamente solidarios y no dejan de intercambiar sus carencias recíprocas: una imagen acude allí donde parece fallar la palabra; a menudo una palabra acude allí donde parece fallar la imaginación (Didi-Huberman, 2004: 49)

También Susan Sontag hace un giro similar en su pensamiento al reformular su principal tesis de *Sobre la fotografía* (1975) en *Ante el dolor de los demás* (2001/2003):

En el primero de los seis ensayos de *Sobre la fotografía* (1977), sostuve que si bien un acontecimiento conocido por fotografías sin duda se vuelve más real que si éstas no se hubiesen visto nunca, luego de una exposición reiterada el acontecimiento también se vuelve menos real. De igual modo que generan simpatía, escribí, las fotografías la debilitan. ¿Es cierto? Lo creía cuando lo escribí. Ya no estoy tan segura. ¿Cuál es la prueba de que el impacto de las fotografías se atenúa, de que nuestra cultura de espectador neutraliza la fuerza moral de la fotografía de atrocidades?

² En términos semióticos, podría decirse que Didi-Huberman rescata la indicialidad (no en el sentido de Carlo Ginzburg) de la imagen frente a su iconicidad; esto es, las condiciones de producción de la fotografía que implica necesariamente una dimensión del cuerpo presente ante el objeto fotografiado y aquello que de este gesto queda en la imagen.

La cuestión gira en torno al principal medio de noticias, la televisión. El modo en que se emplea, dónde y con cuánta frecuencia se ve, agota la fuerza de una imagen. Las imágenes mostradas en la televisión son por definición imágenes de las cuales, tarde o temprano, nos hastiamos. Lo que parece insensibilidad tiene su origen en que la televisión está organizada para incitar y saciar una atención inestable por medio de un hartazgo de imágenes. Su superabundancia mantiene la atención en la superficie, móvil, relativamente indiferente al contenido. El flujo de imágenes excluye la imagen privilegiada.

En la misma línea, en una entrevista de 2004 sobre este libro, Sontag sostendrá que:

Siempre estoy en discusión conmigo misma. Hoy mismo ya me discuto cosas de este último libro. Imagínese lo que pienso de lo que escribí hace treinta años. Pero, en fin, creo que no es cierto que la exhibición de las imágenes del dolor anestesie la conciencia del hombre. (Sontag entrevistada por Espada, 2004)

Y, ante la pregunta de la periodista sobre qué le hizo cambiar de opinión, responderá:

La realidad. La imagen de Cristo, por ejemplo. ¿Cuántos años llevan sus fieles contemplando ese hombre ensangrentado, agonizante, desnudo, a tamaño natural? Si fuera cierto que nos acostumbramos al sufrimiento, hace mucho que los católicos habrían dejado de conmoverse. No lo han hecho. Esto es lo real. A veces tenemos que someter lo que pensamos a este tipo de verificaciones decisivas. Si te sientes comprometido con determinadas imágenes, las hayas visto una o cien veces seguirás sufriendo. (Sontag entrevistada por Espada, 2004)

3. Imágenes del horror en Argentina

Nos gustaría cerrar esta ponencia haciendo referencia a nuestra propia historia y a las imágenes del terror impartido desde el estado durante la última dictadura.

En el texto citado, Sontag refiere a la carencia de imágenes del Gulag, en estos términos:

Una de las razones por las que la gente tardó tanto en apreciar y entender el horror completo del sistema soviético fue por la ausencia de documentación fotográfica. Es evidente que cuando digo que las fotografías identifican también quiero decir lo contrario: cuando no hay fotografía el olvido es más fácil. Y hay dos ejemplos clásicos: el Gulag y la guerra civil de Sudán, una guerra que se ha cobrado millones de vidas ante la indiferencia más helada del mundo. (Sontag entrevistada por Espada, 2004)

Tampoco poseemos imágenes documentales de los Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio en nuestro país, al menos no hasta ahora.³ La carencia de imágenes se contrapone a la cantidad de testimonios, recopilados tempranamente en el *Nunca Más*. Esta imposibilidad de “imaginar”, de construir imágenes sobre el registro fotográfico, nos merece algunas consideraciones.

En primer lugar, podría postularse, al menos a modo de hipótesis, que a fin de suplir esta carencia de imágenes, el cine de la inmediata postdictadura debió asumir la tarea de proporcionarlas –creándolas, recreándolas, imaginándolas–. *Los chicos de la guerra* (Kamín 1984), *Cuarteles de invierno* (Murúa 1984), *La Historia Oficial* (Puenzo 1985), *Contar hasta diez* (Barney Finn 1985), *La noche de los lápices* (Olivera 1986), *Sofía* (Doria 1987), *Los dueños del silencio* (Lemos 1986), por nombrar sólo algunas películas, asumieron desde la ficción, la tarea de proporcionar imágenes al horror, a fin de hacer creíble lo que de otra manera resultaba inverosímilmente aberrante, “ininmaginable”. La forma en que lo hicieron, el imaginario que construyeron y los efectos que este imaginario tuvo sobre la forma en que dichos sucesos fueron interpretados a nivel social probablemente deba ser revisada. Pero eso es motivo de otro trabajo.

Una segunda hipótesis podría hacernos suponer que la ausencia de imágenes llevó a la valorización de los restos materiales de los CCDTE convertidos en diversas formas de “museos” de la memoria. En este caso la imaginación que, al decir de Didi-Huberman, reclama la memoria se sostiene sobre estos sitios.

Una tercera reflexión nos lleva a contraponer la ausencia de imágenes del funcionamiento de los CCDTE con las fotos de los desaparecidos convertidos en bandera a partir de las pancartas que tempranamente sirvieron para testificar

³ Recientemente en el *III Congreso Ciencias, Tecnologías y Culturas* realizado en Santiago de Chile, Lizel Tornay, sostenía la necesidad de realizar un rastreo de aquellas imágenes que hubieran podido ser obtenidas de los Centros en funcionamiento durante la dictadura. En su trabajo exponía unas escasas imágenes tomadas por las fuerzas policiales de personas en ese momento detenidas-desaparecidas y analizaba los efectos de su publicación en un medio gráfico.

su existencia en las primeras manifestaciones reclamando por ellos. En este caso se trata de imágenes que testimonian el horror en el enunciado de un futuro previsible truncado por la violencia de estado. Para hacerlo bastan la fotografía y tres líneas que enuncian nombre, profesión y/o espacio de militancia y la fecha de desaparición. Lo abominable del horror está construido acá en ese futuro que no fue.

Finalmente, una nueva serie de imágenes sobre el horror de la dictadura se nos impone con la evidencia de haber sido tocadas por *el fuego de la historia*. Se trata de las fotografías obtenidas por el Equipo Argentino de Antropología Forense en las excavaciones de enterramientos clandestinos. Para alguien que desconociera la historia argentina, estas fotografías podrían quizás asimilarse a otras similares de equipos arqueológicos o antropológicos en busca de vestigios de algún pasado. Para quienes vivimos en este país y sabemos qué dicen esos cuerpos fotografiados, estas imágenes *arden* bajo el fuego de nuestra historia reciente.

BIBLIOGRAFÍA Y SITIOS WEB CONSULTADOS

DIDI-HUBERMAN, Georges (2004), *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Paidós, Barcelona.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2006), "La imagen arde" en Zimmerman, Didi-Huberman et al, *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Editions Cécile Defaut, Nantes, pp 11-52.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2012), *Arde la imagen*, Serieve, México.

ESPADA, Arcadi (2004), "La necesidad de la imagen: entrevista con Susan Sontag", *Revista Letras Libres*, abril 2004.

Disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-necesidad-de-la-imagen-entrevista-con-susan-sontag>

GONZÁLEZ CUESTA, Begoña (2005), "Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto", *Oppidum* N° 1, 2005: 391 a 394.

ROMERO, Pedro G., (2007) "Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman", en *Revista Minerva*, Nro 05, IV época, 2007.
Disponible en: http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva consulta
setiembre de 2012