

Imágenes y palabras como testimonio del Holocausto. Paul Celan y Primo Levi: verdad y poesía

Hugo Echagüe

Facultad de Humanidades y Ciencias-UNL, Santa Fe

hugodaniel88@hotmail.com

Resumen

El problema de la representación y el testimonio se unen en un punto notablemente discutido. Aquí surge la cuestión del Holocausto, el exterminio de judíos como plan sistemático del nazismo durante la II Guerra Mundial, en la cual lo que está en juego es más que una discusión estético-filosófica. La discusión abarca tanto lo que se refiere a la representación visual, fotográfica, y, en el caso del caso del lenguaje, nos referiremos a Paul Celan y Primo Levi. En el primer caso, nos hallaremos con una fuerte polémica acerca de la validez de las imágenes tomadas en Auschwitz, en lo que nos guiará Georges Didi-Huberman. La poesía de Celan tiene como trasfondo la masacre de los judíos pero su articulación ofrece complejos matices que sólo pueden plantearse a través de una exposición de su poética, cuyo nivel estético no puede ser separado de la ética y la política. Más que una estética, o junto con ella, es una ética del decir poético lo que su obra moviliza, de allí su intensidad, su novedad y la especificidad de su hacerse y –claro está– la modalidad de su lectura, que sólo podremos esbozar y relacionar con la obra de Primo Levi, que constituye la mirada del testigo directo. En todos los casos, nuestra hipótesis de trabajo acuerda, pese a las dificultades, con la posibilidad de mostrar, hablar, del Holocausto, no en su totalidad, lo que sería un espejismo, sino de modo mediato y parcial, por medio de imágenes y palabras, de testimonios directos y de experiencias. Y también con que aquí no hay re-presentación, sino presentación, lo que nos proponemos desarrollar.

Abstract

The topic of representation and testimony converge in a controversial way. There is the Holocaust, the slaughtering of Jewish people as a systematic plan during World War II, where more than an aesthetic-philosophical matter is at stake. The discussion embraces visual, photographic representation and as far as language is concerned, we will refer to Paul Celan and Primo Levi. In the first case, we face a strong discussion about how valid the images from Auschwitz are, here we will follow Georges Didi-Huberman. Paul Celan's poetry refers to the massacre of the Jewish but is articulated through complex subtleties, whose aesthetic level cannot be separated from ethics and politics. His work represents an ethic of poetry and its wording, making it intense, original and related to Primo Levi's work, who represents the point of view of a witness. Our hypothesis will work with the possibility of showing and talking about the Holocaust, in a partial way, through images and words, direct testimonies and experiences, as well as the fact that here we do not find representation, but presentation, which constitutes our final aim.

Como un caso especial dentro de la problemática, su posibilidad y el debate al respecto, proponemos la cuestión de la representación del Holocausto, el exterminio de judíos

como plan sistemático del nazismo durante la II Guerra Mundial y lo que aquí está en juego no es sólo una discusión estético-filosófica sobre los límites y posibilidades del representar, desde su total negación hasta su justificación, pasando por todas las variantes posibles, sino, además, una cuestión ética y, en última instancia, política. En el primer caso, nos hallaremos con la discusión acerca de la pertinencia de las imágenes tomadas en Auschwitz en agosto de 1944 por Alex, integrante de un *Sonderkommando*, esto es, grupos de judíos que se ocupaban de la cremación, como en este caso, de sus propios congéneres asesinados, lo que hacían bajo presión dentro de la siniestra organización de los campos que los obligaba a ocuparse de las víctimas que ellos mismos integraban, puesto que cada tanto eran también asesinados y reemplazados. Integran, así, lo que Primo Levi (1989) llamó “la zona gris” (*Los hundidos y los salvados*), un espacio específico del *universo concentracionario*, cuya lógica, si es que la tenía, resulta imposible juzgar desde el mundo llamado “común” como es el nuestro, ya que el mundo de los campos era, según todos los testimonios, incomprensible, pues su hechura infernal lo hacía estar al borde de lo creíble, incluso para sus mismos integrantes, pues estaba planeado para no ser creído. Pero anotamos, por ahora, que a un hecho único, incomparable, como fue el Holocausto, corresponde seguramente una reflexión sobre la representación y una explicitación de su posibilidad, discusión que seguiremos a través de Georges Didi-Huberman (2003), en su libro *Imágenes pese a todo*, cuyo título resume magistralmente la dificultad así como la postura adoptada y sus razones.

El segundo caso que trataremos es la evocación del Holocausto a través del decir poético. A la presunta objeción acerca de la imposibilidad de la poesía “después de Auschwitz” (luego algo morigerada, ver Adorno 1974: 406), proponemos la poesía de Paul Celan, y, con ésta, el debate que involucra la posibilidad de la palabra poética del decir el exterminio o si éste debería sumirse en el Silencio, lo inefable, entendido de modo no dialéctico, como sólo callar frente a la enormidad del acontecimiento, lo que implica una sublimación y hasta una teologización del mismo, es decir, acaso lo contrario de lo que se precisaba: decirlo, denunciarlo, y nombrar las vías para que no pueda ni deba repetirse. Esto tampoco puede formularse desde un mero voluntarismo sino que debe ser articulado, como Celan lo hizo, a través de una reflexión sobre el lenguaje poético y en general, y la necesidad de su recuperación. Es decir, sólo podrá hacerse a través de una exposición de la poética de Paul Celan, cuyo estatuto estético, una vez más, y especialmente aquí, no puede ser separado de la ética y la política. Más que una estética, o junto con ella, es una ética del decir poético lo que su obra moviliza, y de allí quizá, su intensidad, su novedad y la especificidad de su hacerse y –claro está– la modalidad de su lectura.

Enfrentamos entonces la cuestión de la expresión, la memoria y la representación, o bien recordar, documentar, testimoniar, términos y posibilidades que resumen la problemática a que nos referimos, y que, por momentos, se superponen, se diferencian, se oponen y precisan de una aclaración, y lo que en cada caso significan en relación con nuestra cuestión.

Lo que aquí surge es la dialéctica entre memoria y olvido, la que a veces se da por supuesta, pero cuyo planteo previo permitirá entender lo que aquí está en juego y por qué. Desde el punto de vista de la comprensión habitual la memoria se opone al olvido como lo que se recuerda y tiene que ver con alguna modalidad de lo presente y lo que meramente se relega para siempre, como si no hubiese ocurrido o fuese preciso descartarlo para siempre. Aquí se juega la coyuntura decisiva. Las políticas de la memoria no siempre llevan a cabo su cometido: la conmemoración, por ejemplo, no es

siempre segura; la remisión del acontecimiento a un pasado que se rememora es necesaria pero esta recordación puede ser uno de los modos, si no del olvido, de la pérdida e incompreensión del sentido y el hecho atroces en que consistió. Es la especial novedad y diferencia del Holocausto lo que lleva a extremar los cuidados al pensar estas opciones. ¿Fue el Holocausto un suceso único –que puede horrorosamente ‘fundar’ una continuidad, al menos parcial, como lo fue el llamado proceso argentino– o constituyó una matanza como tantas ha habido en la historia en varias circunstancias y allí debe contárselo y, también, acceder a la forma del olvido que es la remisión a una presunta generalidad? Porque recordar no es sólo retener en la memoria sino comprender que aquel horror situado sigue actuando, eso es lo que significa la memoria, lo que Jameson (1989) llama *inconsciente político*, o a lo que alude Benjamin en las *Tesis*. No es lo que ocurrió en el pasado, solamente, sino lo que hoy está presente en la memoria de la humanidad y tanto la posibilidad horrorosa de que vuelva a ocurrir, de otra manera, o de que nunca más ocurra. En esta elección, si así puede decirse, es que debe plantearse la problemática de la representación, la expresión, el decir, el recordar y el testimoniar y documentar. ¿Quién es el testigo? ¿Quién garantiza su decir o su mostrar? ¿Es esta pregunta posible o aun pertinente? ¿Es, entonces, representable el Holocausto? ¿Bajo qué condiciones? ¿Quiénes son los testigos? ¿Qué es aquí un testimonio, un documento; dar testimonio?

Algunas citas nos van a ayudar a pensar y anticipar caminos para plantear y decidir sobre estos problemas. Anotemos lo que señala Walter Benjamin en sus *Tesis sobre filosofía de la historia*: “La verdadera imagen del pasado transcurre rápidamente. Al pasado sólo puede retenérselo en cuanto imagen que relampaguea, para nunca más ser vista, en el instante de su cognoscibilidad” (5, Benjamin 1994: 180).

Lo que nos va a ocupar entonces en primer término es la posibilidad del testimonio visual, en este caso las cuatro fotos de agosto del ‘44 tomadas por los *Sonderkommando* en Auschwitz. Estas imágenes han sido negadas con virulenta iconoclastia por muchos que no se enrolan en la vertiente negacionista, sino al contrario, pero que curiosamente terminan por favorecer, sin intención, sus pretensiones. El argumento es que el acontecimiento, esto es, el Holocausto, la Shoah, el exterminio de judíos por parte de los nazis, es un hecho de tal magnitud que es irrepresentable; ninguna imagen puede dar cuenta de ello o si lo pretende lo hará equivocando la comprensión, pervertiéndola, deformándola y perdiendo así su presunto carácter de documento o testimonio, el primero a veces negado por su impersonalidad; el segundo, por su subjetividad, que podría obstaculizar el conocimiento y deformar los hechos, y ya que todo testimonio subjetivo puede ser diverso de otros contemporáneos, parece que eso basta para objetarlo, con lo cual todo tipo de historización se volvería imposible. La negación de las imágenes es otra variante de lo inefable e indecible del acontecimiento: nada puede ser dicho ni mostrado so pena de pervertir el extremo horror de lo que allí pasó, con lo que se lo hipostasia a un nivel sublime y teológico. Es cierto que el Holocausto es un acontecimiento único en tanto plan sistemático de aniquilación de grupos humanos, también gitanos, homosexuales, oponentes políticos, ya que, aunque la historia registra diversas matanzas de extrema crueldad, la marca del acontecimiento es el *Lager*, el campo de exterminio, donde previo a la muerte física se asesinaba en alma y dignidad a los prisioneros; la muerte es aquí aniquilamiento: *Vernichtung*: literalmente *aniquilación*. Esto es, el envilecimiento de una persona, de un ser humano, hasta que pierda toda traza de humanidad, hasta matar, aniquilar su alma, su espíritu, antes aun de la muerte física. Esa es la particularidad del *Lager* de la cual de cuenta el título de Primo Levi (1958): *Si esto es un hombre*, encarnado en la figura del muerto en vida: ya sin

palabras ni resistencia alguna, el llamado *musulmán*.¹ Esto es la aniquilación y no es la sola matanza que es su desenlace: es el esto no ha sido ni será jamás. El llamado proceso argentino aprendió de esto, por eso hace falta una contra-memoria. La aniquilación pretende el silencio, la falta de testimonio, el olvido, la negación. Por eso deben ser reivindicadas las fotos de agosto del '44. Sus detractores señalan su insuficiencia para dar cuenta de todo el horror (ver Huberman 2003): es cierto, es imposible reconstruir todo, ello no quiere decir que ninguna imagen sirva, diga algo, aunque no todo; así como todo testimonio será necesariamente parcial pero no por ello mendaz. “El todo es lo no verdadero” (Adorno 2004: 55). Es claro que las imágenes no deben ser miradas como si fuesen una *expresión* directa, no mediada y, entonces, total, de los campos. Esta es una pretensión imposible, la imagen exige ser reconstruida; precisa de un trabajo de montaje que tenga en cuenta lo que llamaríamos su enunciación, sus condiciones subjetivas de producción, únicas que pueden darle su sentido, si no son muestra muerta, desarticulada (ver Huberman 2003: 179-264).² Por eso los detractores de la imagen coinciden con la estrategia empleada por Claude Lanzmann en su film *Shoah*, enorme y magnífico, nueve horas de testimonios hablados. Esto, que constituye el más fuerte contra-argumento de las imágenes, es dudoso: hay imágenes en el film de Lanzmann aunque no se les dé criterio de verdad, y sólo al testimonio oral, que es obviamente subjetivo, personal, y no exento de un cierto montaje que lo articula en un determinado espacio donde cuenta su función de testimonio, pero que no es discurso en bruto sin marco enunciativo. Del mismo modo las imágenes aludidas deben ser montadas, puestas en conexión para que digan algo, o mucho, de lo allí mostrado, pero que nunca será todo, lo cual no es motivo para rechazarlas; de allí el título de Didi-Huberman: *Imágenes pese a todo*, es decir, imágenes parciales, necesitadas de articulación, de montaje, de relación, que pueden decir *algo* y constituir un testimonio o un documento. Que no puedan decirlo *todo* –ningún testimonio puede– no es razón para rechazarlas. Como dijo Godard: “No una imagen justa sino justo una imagen” (en Huberman 2003: 199). Por eso estas imágenes deben ser tenidas en cuenta, porque además han sido arrancadas al horror en el máximo de los peligros por hombres que sabían que no iban a sobrevivir pero querían dar un testimonio. Y allí están para un desciframiento que debe ejercerse a pesar de no representar todo, sino una parte del horror; en ese contexto, con un montaje adecuado y necesario, esas fotos dicen y, como montaje, *presentan un testimonio*, no son mera *mimesis*; dan testimonio. No se las puede ignorar en nombre de ninguna presunta invisibilidad, el inefable de la imagen; aun de la excepcionalidad de la que dan cuenta, porque lo excepcional tiene su régimen y lo que habrá que buscar es cómo no reducir las a mera ilustración o espectáculo sino recuperar para la memoria el horror de ese momento de peligro extremo, que por un instante nos muestran. La foto es ese instante y la mirada debe corresponderla para que diga su horror y su advertencia. Hay que rescatarlas a la vez de una actitud de invisibilidad como asimismo de la liviandad del mero espectáculo, recuperar su condición de síntoma de un trauma inasimilable que está allí, brillando en el momento de peligro.

Escuchemos ahora a Primo Levi, en *Los hundidos y los salvados*:

... los soldados de la SS se divertían en advertir cínicamente a los prisioneros: ‘De cualquier manera que termine esta guerra, la guerra contra vosotros la hemos

¹ Probablemente un error: se trataría de *Muschelman*, hombre-valva, encerrado en sí mismo, incomunicado absolutamente.

² Para la problemática de la representación hay una extensa bibliografía. Entre muchos, ver: Colli 2004, Rancière 2009.

ganado; ninguno de vosotros quedará para contarlo, pero incluso si alguno lograra escapar el mundo no lo creería. Tal vez haya sospechas, discusiones, investigaciones de los historiadores, pero no podrá haber ninguna certidumbre, porque con vosotros serán destruidas las pruebas. Aunque alguna prueba llegase a subsistir, y aunque alguno de vosotros llegara a sobrevivir, la gente dirá que los hechos que contáis son demasiado monstruosos para ser creídos: dirá que son exageraciones de la propaganda aliada, y nos creará a nosotros que lo negaremos todo, no a vosotros. La historia del *Lager* seremos nosotros quien la escriba. (Levi 1989: 475)

No fue así: “en el otoño de 1944 los nazis hicieron saltar las cámaras de gas y los crematorios de Auschwitz pero sus ruinas subsisten todavía...” (ibíd.: 476) así como otras ruinas y miles de testimonios fotográficos.

Y la obra de Levi es parte de esa recuperación del instante de peligro.

Según Rastier, “la claridad es la modalidad engañosa de la oscuridad” (2005: 23), con lo que rompe la posible pero improbable oposición Levi/Celan, aunque ambos necesitan ser interpretados.

Quien dice el poema “El sobreviviente”, en Levi,³ está aquejado de una “alteridad interior” (ibíd.: 30) ya que alberga en sí al sobreviviente, que es “quien habla mientras el testigo calla”; así el sobreviviente debe justificarse, aunque sus destinatarios son los propios muertos, los “hundidos”, los “musulmanes” que serían los verdaderos testigos y que no hablan: “son ellos, los ‘musulmanes’, los hundidos, los verdaderos testigos”; “no somos nosotros, los sobrevivientes, los verdaderos testigos” (Levi, *Los hundidos y los salvados*). Aquí cobra, dice Rastier, entonces, “una importancia determinante la categoría ética de la falta” (2005: 31). Para hablar, en “El sobreviviente”, el testigo aleja a los espectros, a los muertos cuyos lugares asegura no haber usurpado, pero que son sus verdaderos interlocutores, a quienes habla infinitamente para subsanar su dolor: “Nadie testimonia por el testigo”, dice Celan, a quien podemos convocar aquí; pero es sólo en la muerte autoinfligida donde parece reunirse la figura de sobreviviente y testigo y sellar la distancia entre narración y relato, decir y poema; sin embargo, cuando ya no son posibles. Si la conjetura es acaso válida, es ciertamente improbable; por su misma índole, arrastra consigo su secreto, su silencio, pero luego de haber dicho, testimoniado aun en la extrema tensión de la falta presunta que funda la ética del decir del testigo, quien debe contarlo para que no vuelva a ocurrir; si su decir es una presunta falta, es sólo desde donde algo así como una salvación podría ser planteado. Pues el sobreviviente no ha renunciado al lenguaje, a pesar de que, después de todo, al igual que el “musulmán”, es también un muerto en vida y “cuando quiere testimoniar no se lo escucha o no logra hablar. El testigo perdió su alma [...] a su llegada al campo: el cuerpo del sobreviviente permaneció vivo en apariencia hasta su suicidio” –asegura

³ François Rastier (2005), en *Ulises en Auschwitz*, analiza a partir de la vida y los textos de Primo Levi, la alternativa ética que se plantea en torno de las nociones de testimonio, testigo y sobreviviente. ¿Es el sobreviviente el testigo, sin más? ¿Debe dar testimonio y entonces autenticarse como testigo? En el poema “El sobreviviente” (ibíd.: 15-16) dice: “*Since then, at an uncertain tour / Desde entonces, a una hora incierta, / Aquella pena regresa, / Y si no encuentra quien lo escuche, / Quema en su pecho el corazón. / Mira de nuevo los rostros cómplices / Lívidos en la primera luz, / Grises de polvo de cemento, / Imperceptibles en la bruma, / Sus sueños manchados de muerte y angustia: / Por la noche aprietan las mandíbulas / Y bajo el largo peso de los sueños / Rumian invisibles nabos. / “Idos lejos de aquí, los caídos, / Alejaos. Yo nunca suplanté a nadie, / Ni usurpé el pan de nadie, / Nadie ha muerto por mí. Nadie. / Regresad a vuestra niebla. / No es mi culpa si vivo y respiro / Y como y bebo y duermo y visto paños”.* (4 de febrero de 1984)

Rastier (ibíd.: 33-34)–. “La exigencia ética del testimonio los mantuvo unidos durante cuarenta y tres años [...], sobreviviente y testigo, cuerpo y alma, a pesar de todo reunidos en la existencia del escritor”.

En tanto Rastier se pregunta: “¿Quién le ha confiado al sobreviviente la misión de testimoniar?”. Pero se rectifica: “la misión no consiste en decir, sino en recordar” (ibíd.: 54).

La relación testigo-sobreviviente es compleja, difícil. Ahora bien, no es la cuestión de la referencia lo que permite establecer una diferencia entre testimonio o ficción, “sino el modo de lectura e interpretación”, una suerte de giro copernicano que establece Rastier:

...el autor de un testimonio hace suyos los postulados del narrador y protagonista, y en el contrato de veracidad y justicia que redacta, él es el único garante. Todo autor ha de poder responder por sus escritos y de algún modo asumirlos, una responsabilidad que podrá modular según variables ‘regímenes de asunción’ [...] En resumen, la relación establecida por el género del testimonio con lo real no depende (o no solamente) de las propiedades lógicas del texto que derivan de la veracidad de sus proposiciones, sino del compromiso ético del testigo. Dicha relación se plasma en el apóstrofe que, a su vez, toma por testigo a la colectividad humana en su conjunto. (Rastier 2005: 110)

Sin embargo el modo en que asume el testimonio la poesía de Paul Celan es radicalmente diferente al de Primo Levi; si a éste lo caracteriza una suerte de “falsa transparencia”, a aquél, “el hermetismo no alegórico”. También dice Rastier que el uso de sus respectivas lenguas maternas es radicalmente diverso: Celan escribe *contra* el alemán; Levi, *con* el italiano.

La poesía de Celan logra reunir en una síntesis única la autonomía del lenguaje, una referencia, un suceso histórico y además la clave del hacerse del poema y las condiciones de su logro y su recepción, y es aquí donde la instancia ética de que habla Rastier es definitiva, en una ética del decir: ¿es posible decir? ¿Cómo? ¿Bajo qué condiciones? Celan no corteja una estética del silencio, directo y definitivo, pero puede decirse que sus poemas luchan contra la dificultad de decir lo que no debe convertirse en facilismo esteticista ni en mera denuncia patética, sino en la búsqueda del lenguaje a través del lenguaje, aquí la instancia ética, indisoluble de la anterior, en la contradicción dentro de su poema a toda la poesía anterior que permitió o aun favoreció la masacre. Esto es lo que Jean Bollack llama *poesía contra poesía*, en su definición del modo poético de Celan. Es decir, que es inútil buscar en sus poemas la transcripción directa del Holocausto, lo que a veces hay, al menos como una instancia posible, sino que se lo debe leer en su lenguaje, pues su estética es entonces su ética y la lucha que establece con el lenguaje de la poesía que lo antecede, y de la que, para algunos, paradójicamente, es la cúspide (ver Bollack 2005: 13 y ss.). Sin embargo, es su máximo contradictor y lo que busca es rehacer la poesía desde cero, en la misma “lengua de los asesinos”, con la lengua de los muertos, la Rosa de Nada, la Rosa de Nadie, a la que ningún dios engendra de nuevo del lodo, desde la muerte con los restos, los vestigios, las ruinas, de un lenguaje de ruina, de muerte y destrucción, atravesar la muerte, morir finalmente de esa muerte, hacia un *después*. Tal vez.

Así
que hay templos todavía. Una
estrella
todavía tiene luz.
Nada,

nada está perdido.⁴
(Celan 2004: 149)

Bibliografía

Adorno, Theodor. *Minima Moralia*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2004.

Benjamin Walter. “Tesis de filosofía de la historia”. En *Discursos interrumpidos*. Trad., prólogo y notas: Jesús Aguirre. Barcelona: Planeta-Agostini, 1994, pp. 175-191.

Bollack, J. *Poesía contra poesía*. Trad. Yael Langella, Jorge M. Mejía Toro, Arnau Pons, Susana Romano-Sued y Ana Nuño. Madrid: Trotta, 2005.

Celan, Paul. *Gesammelte Werke*. Frankfurt: Suhrkamp, 1983.

Celan, Paul. *Obras completas*. Trad. José Luis Reina Palazón. Prólogo de Carlos Ortega. Madrid: Trotta, 2004.

Colli, G. (1969). *Filosofía de la Expresión*. Trad.: Miguel Morey. Madrid: Siruela, 1996. Espec. “La Representación” (pp. 33-46).

Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós, 2004.

Jameson, Fredric. *Documentos de cultura, documentos de barbarie. (The political unconscious)*. Trad. de Tomás Segovia. Madrid: Visor, 1989.

Levi, Primo. *Los Hundidos y los Salvados*. En *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: Océano/El Aleph, 2011, pp. 471-652.

Rancière, Jacques. *La palabra muda*. Trad. Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2004.

Rastier, François. *Ulises en Auschwitz*. Trad. Ana Nuño. Barcelona: Reverso, 2005.

Romano Sued, Susana. *Consuelo de lenguaje*. Córdoba: Ferreyra Editor, 2005.

Traverso, Enzo. *El pasado, instrucciones de uso*. Trad. Lucía Vogelfang. Buenos Aires: Prometeo, 2011.

⁴ Lo que admite varias lecturas, pero cuyo planteo excede los límites de esta breve presentación.