



## El problema de lo irrepresentable a partir de *Shoah*, de Claude Lanzmann

Por Amadeo Laguens

Aquí me propongo indagar, a la luz de las categorías teóricas del filósofo Jacques Rancière, el problema de lo irrepresentable planteado en el ámbito del arte. Esto es un mismo problema, pero lo abordaré desde dos entradas: el problema de la imagen intolerable, y lo propiamente irrepresentable.

El primer flanco refiere, sobre todo, al debate que mantuvieron Gérard Wajcman y Claude Lanzmann con George Didi-Huberman, que será posible verlo desde otra perspectiva si se lo separa del problema de lo que puede o no puede mostrarse a partir de las imágenes, desligándolo de la oposición palabra/imagen y por lo tanto testimonio/archivo. Esto ocupará la primera parte trabajo y trataremos de insertar lo que Rancière piensa al respecto.

El segundo punto también tiene que ver con lo irrepresentable, pero en tanto problema que nos lleva a definir ciertos regímenes específicos del arte, a los fines de no confundir preceptos que reducen los problemas estéticos y políticos. Para realizar esto es necesario confrontar el problema de lo irrepresentable con una idea de arte anti-representativo, o como dirá Rancière, leerlo bajo lo que entiendo por “régimen estético del arte”.

Tanto en el primer como en el segundo punto, el filme *Shoa*<sup>1</sup> de Lanzmann, es eje conductor de las discusiones presentadas de los diferentes autores y de las propuestas revisadas de Rancière. Es decir, resulta ilustrativo a la hora de centrar el debate en torno a un problema filosófico, como así también las posiciones de un autor específico.

---

<sup>1</sup> **Título original:** *Shoah*. **País y año de producción:** Francia, 1985. **Guión:** Claude Lanzmann. **Música:** no tiene. **Fotografía:** Dominique Chapuis, Jimmy Glasberg, William Lubtchansky. **Productora:** Les Films Aleph / Historia / Ministère de la Culture de la République Française. **Duración:** 566 min. **Documental.**

## El lugar de la imagen frente al horror

Vamos a repasar brevemente el contexto donde se enmarca la postura de Rancière sobre la imagen frente a lo irrepresentable, viendo las tesis que sostienen, por un lado, Wajcman y Lanzmann y, por otro, Didi-Huberman.

En un punto, tanto para Lanzmann como para Wajcman<sup>2</sup>, la cuestión es simple: la palabra posee más fuerza que la imagen para mostrar. Mejor dicho, la palabra es el modo único y adecuado de mostrar el horror del exterminio judío perpetrado por el nazismo. Sin mostrar la máquina de la muerte, la palabra de quienes la presenciaron nos muestra su funcionamiento de modo “absoluto”. No hay ni una imagen de la catástrofe que nos diga *la verdad* sobre ella. Pero no sólo no hay, sino que no puede haberla. La imagen no puede nunca representar el horror, poner a nuestra disposición *lo que pasó* en su totalidad. Esto posee varias razones, argumenta Wajcman: el objeto del siglo, el objeto- acontecimiento de nuestro tiempo, el “Objeto absoluto”, es aquel que no puede reducirse a algo, puesto que no es y es todo al mismo tiempo. Es el objeto producido por las cámaras de gas que al tiempo que producen su objeto, obligan a pensarlo nuevamente, puesto que es precisamente un objeto pensado sólo a partir de su desaparición, y por eso imposible de pensar. Un objeto impensable en su ausencia, pero pensable como Ausencia. Dirá Wajcman: “de las cámaras de gas surgió el objeto impensable... Desde ahora, el objeto, producido, no puede concebirse sin su desaparición. Objeto y ausencia de objeto juntos, al mismo tiempo. La ausencia, el Otro de todo objeto”<sup>3</sup>. Esto es, el exterminio produjo objetos junto con su olvido. El autor continúa extremando el razonamiento, sosteniendo que “las cámaras de gas son el lugar donde los cuerpos y la memoria fueron precipitados... Lo anónimo y lo indistinto... El siglo inventó la Ausencia como un objeto”<sup>4</sup>. Aquí Wajcman trabaja bajo el mismo supuesto con el que lo hace el film de Lanzmann, y que puede resu-

---

2 Las palabras de la otra interlocutora de Didi-Huberman, Élisabeth Pagnoux, no las tomaremos aquí, pero se encuentran en la misma línea que las de Lanzmann y Wajcman.

3 Wajcman, G., *El objeto del siglo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 224.

4 Ídem.

mirse entendiendo que “la esencia del plan nazi es volverse él mismo (y por lo tanto volver a los judíos) totalmente invisible”<sup>5</sup>. Dicha invisibilidad es el fundamento que Wajcman encuentra para desechar de todo lugar a la imagen, ya que para él la imagen representa (busca representar) la prueba, y si la esencia de la Shoah es la producción de la Ausencia como objeto, entonces la imagen no puede incorporarla a su campo. Vale la pena leer un poco más sus palabras: “la Shoah fue y continúa siendo sin imagen. Se sabía, pero no se vio. Porque no había nada para ver... Aquí se resume todo... Y el filme de Lanzmann es la obra de arte que muestra ese hecho”<sup>6</sup>. Como señala el propio director: “este filme se construyó a partir de la nada, a partir de la ausencia de huellas”<sup>7</sup>. Lo que hace el filme, es, entonces, traer al presente, a partir de la construcción sobre esa ausencia, lo que no hay. El film no sólo “está en presente”<sup>8</sup>, sino que forma parte del acontecimiento que presenta. La imposibilidad de representar y el deber de (re)presentar, juntos en una sola película que no representa nada, sólo presenta (y nos hace presenciar en tanto “testigos forzados”<sup>9</sup>) lo irrepresentable.

Wajcman realiza un desplazamiento, sutil pero efectivo, de un supuesto cuasi metafísico sobre la esencia invisible de la Shoah, hacia una carga ética no sólo para todo ser humano<sup>10</sup> sino también para el arte y el lugar de la imagen. Dije más arriba que aquí la imagen es tomada como representación, esto es, como un modo de hacer imágenes. *La lista de Schindler* (Spielberg, 1993), es el caso paradigmático, si se quiere, que toman tanto Lanzmann como Wajcman. Pero ¿cuál es el sentido de esta tajante afirmación? ¿Por qué sólo puede mostrarse el Holocausto mediante palabras y no por medio de imá-

---

5 Felman, S., “A l’âge du témoignage: Shoah de Claude Lanzmann”, en Deguy, M., (edit.), *Au Sujet de Shoah*, Belin, Paris, 1990, p. 61, citado por Wajcman, G., *op. cit.*, p. 225.

6 Wajcman, G., *op. cit.*, p. 226.

7 Lanzmann, C., “Témoignage de l’immémorial”, entrevista en *Les Inrockuptibles*, nro. 136, 28 de enero de 1998, p. 19. Citado por Wajcman, G., *op. cit.*, p. 235.

8 Wajcman, G., *op. cit.*, p. 235.

9 Ídem., p. 228.

10 “la sola existencia del filme de Lanzmann... basta para que hoy cada ser humano sea un testigo de la Shoah”, ídem., p. 228.

El problema de lo irrepresentable a partir de *Shoah*,  
de Claude Lanzmann

genes? Para Wajcman, tanto como para Lanzmann, la imagen representa la prueba, lo que equivale al archivo en cuanto busca probar, y es indiferente si es real o ficticio.

Por otro lado, es curioso que Wajcman se cuide de afirmar que no es un problema de postura ética o estética<sup>11</sup>, cuando en unas líneas más adelante declara

Lo irrepresentable forma parte del ser mismo de la Shoah... Y más allá de saber si se puede o no representar, esto deriva en... cómo representar lo que es irrepresentable. Y, antes que nada, el de saber si no hay una necesidad de representar justamente lo que es irrepresentable. Tarea del arte... y punto.

Se entiende, no importa plantear la discusión en términos éticos, pero ¿a qué se refiere con estético? No sólo que está planteando el problema, efectivamente –y en términos absolutos–, en el campo del arte y según sus modos de producción (la pregunta por el *cómo*), sino que traslada el problema en términos de responsabilidad (la necesidad de representar) hacia el arte mismo. Es así que sentencia “Lo que no se puede ver, sólo el arte *puede* mostrarlo... lo que no se puede ver, el arte *debe* mostrarlo. Si quiere ser arte”<sup>12</sup>. Finaliza, más adelante, sosteniendo que es

Imposible no hacer ver. Esto es lo que anima a *Shoah*... Mostrar lo que no puede representarse... Este imperativo se transcribe del otro lado como: aquello que no se puede ver, hay que mirarlo – una ética del espectador... El arte como una ética de lo visible<sup>13</sup>.

Ahora bien, vuelvo un poco a una de las preguntas: ¿por qué la palabra y no la imagen? ¿por qué la oposición, y el consecuente rechazo hacia la imagen? Didi-Huberman lo trata extensamente en su respuesta a las críticas que le hicieron a partir de una muestra fotográfica donde se exponen cuatro fotografías tomadas por un miem-

---

11 “El problema de la figuración de lo irrepresentable... se sitúa más allá de toda postura posible, ética o estética”, “esto deriva en un tipo muy distinto de problema estético y ético”. No aclara qué tiene de distinto este problema. Cf. *ídem.*, p. 230.

12 *Ídem.*, p. 231. El subrayado es mío.

13 *Ídem.*, p. 236. Lo mismo vale para los anti-monumentos de Jochen Gerz.

bro del *Sonderkommando* dentro del campo de exterminio –podríamos decir, “en pleno funcionamiento”–, seguidas de un texto de este autor.

Didi-Huberman trata de “comprender por qué el rechazo psicológico de la imagen como *fetiché* se ha visto reconducido hacia un rechazo de la imagen como *archivo*”<sup>14</sup>, dejando en claro que todas las críticas están previamente expresadas y son incluso apadrinadas por el propio Lanzmann. Didi-Huberman relativiza la posición del director de *Shoah*, que desprende de la idea de que no hay imágenes de los campos de exterminio de Belzec, Sobibor, Chelmno y Treblinka, que no hay imagen alguna de la Shoah, incluyendo también Auschwitz. No sólo eso es históricamente falso, sino que tampoco se puede deducir de tal sentencia que las imágenes no revelen ninguna verdad y que su presencia sólo sería un “culto de íconos”<sup>15</sup>. Y es que para Lanzmann,

Las imágenes de archivo son imágenes sin imaginación. Petrifican el pensamiento y aniquilan todo poder de evocación. Es preferible hacer lo que he hecho yo, un inmenso trabajo de elaboración, de creación de la memoria del acontecimiento... Preferir el archivo filmico a las palabras de los testigos, como si éste tuviese más poder que ellas, es subrepticamente reconducir esta descalificación de la palabra humana en su destino hacia la verdad<sup>16</sup>.

Es así que continúa el “encadenamiento de sofismas” de Lanzmann según Didi-Huberman, operando siempre con una única noción de imagen de archivo: la prueba. Para el caso, la prueba estaría hecha sólo para probar, y precisamente el Holocausto no necesita ser probado. Toda imagen se asocia a una mentira. Lanzmann y Wajcman no discriminan, de este modo, entre la reconstrucción ficcional de Auschwitz a lo Spielberg, de una “fabricación de ar-

---

14 Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Paidós, Barcelona, 2004, p. 140.

15 Ídem., p. 142.

16 Lanzmann, C., “Le monument contre l’archive? (entretien avec Daniel Bougnoux, Régis Debray, Claude Mollard et al.)” en *Les Cahiers de médiologie*, nro. 11, 2001, p. 274, citado por Didi-Huberman, G., *op. cit.* p. 143.

chivos”: “de manera que el *archivo*... no se diferenciará de su propia *falsificación*”<sup>17</sup>.

Frente a esto, la réplica de Didi-Huberman busca complejizar un poco más el estatuto de la imagen de lo irrepresentable. El archivo fílmico, la imagen, no puede ser entendida sólo como una intención de probar algo, ni tampoco de representar la verdad. No se trata de eso. La imagen no se opone a la palabra; el archivo no se opone al testimonio. Hay una

Necesidad de una *aproximación dialéctica*, capaz de manejar juntos la palabra y el silencio, la carencia y el resto, lo *imposible* y el *pese a todo*, el testimonio y el archivo... cada fragmento existente –de imágenes, de palabras o de escritos– es arrancado a un fondo de *imposible*. Dar testimonio significa explicar *pese a todo* lo que es imposible de explicar del todo. Ahora bien, lo *imposible* pasa a desdoblarse cuando, a la dificultad de explicar, se le añade además la dificultad de ser entendido. La situación desesperante de las cuatro imágenes de Auschwitz... entroncan con el destino de los testimonios reunidos por los resistentes del gueto de Varsovia: fueron redactados y transmitidos, pero permanecieron inaudibles... Imposible, en efecto, dar testimonio *desde el interior* de la muerte<sup>18</sup>.

De ahí, claro está, la importancia de mostrar, *pese a todo*, imágenes.

En esta línea intervienen las tesis de Rancière sobre la imagen frente al problema de lo irrepresentable. Rancière reconstruye el debate para hacer foco en uno de los puntos de la crítica de Wajcman hacia Didi-Huberman, que sostiene que las imágenes son intolerables porque mienten, no representan la Shoah, y eso por tres razones: no muestran el exterminio dentro de las cámaras de gas; lo real no es soluble en la imagen; y esta no fija lo propiamente irrepresentable que es la Shoah<sup>19</sup>. Ahora bien, señala el autor, estas críticas serían acertadas si fuera cierto que las imágenes tuvieran dichas pretensiones, pero claramente las fotografías tomadas por el *Sonderkommando* no buscaban eso. De este modo, el argumento de Wajcman atribuye tanto a los que sacaron las fotografías como a quienes las

17 Didi-Huberman, G., *op. cit.*, p. 145.

18 Ídem., pp. 158-159.

19 Cf. Rancière, J., *El espectador emancipado*, Manantial, Buenos Aires, 2010.

comentaron, la pretensión de haber querido mostrar mediante una prueba lo que es imposible de mostrar; eso a lo que no alcanza con nada para explicarlo en su totalidad, sino sólo la Ausencia misma como objeto. A diferencia de dicha pretensión, el testimonio de la palabra genera un nuevo saber, apoyado en la falta misma de poder decirlo (y mostrarlo) todo. Pero, señala Rancière, ni la imagen ni la palabra representan la totalidad ni tienen la intención de hacerlo, aunque no dejen de representar por eso una huella de aquel horror<sup>20</sup>.

Siguiendo este hilo argumentativo, la postura de Wajcman se jacta precisamente de esa falta de decirlo todo que posee el testimonio, del cual la película *Shoah* es el paradigma. Suponiendo que la imagen pretende decirlo todo, ser suficiente, la palabra-testimonio es eficiente en virtud de su propia falta, que no puede decirlo todo, al mismo tiempo que el testigo no quiso ni quiere hacerlo. Como señala Rancière hablando de la postura de Wajcman, “el verdadero testigo es aquel que no quiere testimoniar. Ésa es la razón de privilegio concedido a su palabra”<sup>21</sup>. Y es aquí donde reside su crítica a Wajcman y a Lanzmann. Continúa el filósofo argelino: “pero ese privilegio no es el suyo [el del testigo]. Es de la palabra que lo fuerza a hablar a pesar de sí mismo”<sup>22</sup>, es decir, la voz en off de Lanzmann, en este caso. Rancière toma aquí la secuencia de la peluquería donde Abraham Bomba es forzado a hablar a pesar de sí mismo, donde la voz del director lo obliga a seguir. La voz de Bomba importa porque es justamente la voz de quien no puede representar por sí mismo lo irrepresentable, porque es intolerable. Es la voz que tiene que hablar de lo imposible de hablar, que no quiere hacerlo pero que debe porque hay otra voz, la voz de otro que lo obliga a hablar: la del realizador. Esto es importante, puesto que efectivamente “Abe” no dice al fin y al cabo lo que pasa en las cámaras de gas: lo que toma presencia aquí es la oposición entre la imposibilidad y, al mismo tiempo, la obligación de representar lo irrepresentable. Y aquí está lo que –a pesar de lo que Wajcman o el propio director puedan decir– viene a revocar la oposición y a otorgarle importancia a la imagen: “la fuerza del silencio que traduce lo irrepresentable del acontecimiento no existe sino

20 Cf. *ídem.*, p. 91.

21 *Ídem.*, p. 92.

22 *Ídem.*

por su representación. La potencia de la voz opuesta a las imágenes debe expresarse en imágenes”<sup>23</sup>. El no querer hablar de Bomba y el mandato de Lanzmann para que hable son acciones que *deben ser vistas*, y es por ello que la cámara se enfoca en demostrar la emoción y las lágrimas del peluquero. Como dice Rancière, “pero cuando la voz cesa, es la imagen del rostro sufriente la que se convierte en la evidencia visible de lo que los ojos del testigo han visto, la imagen visible del horror del exterminio”<sup>24</sup>.

Es así que la distancia con la imagen que sostienen Wajcman y Lanzmann como modo de decir algo sobre la Shoah se difumina en el mismo film que defienden como paradigma de la primacía de la palabra sobre la imagen como el único modo de decir algo sobre lo irrepresentable. Esta mirada de Rancière permite volver al documental de Lanzmann de otro modo, aun cuando eso no sea la intención del realizador. Para ello, es necesario entender que Rancière puede hablar de la relación entre palabra e imagen (de la misma manera que, a su modo, lo hace Didi-Huberman) en tanto considera que son modos de configuraciones posibles que se entrecruzan y dan lugar a nuevos acomodos de lo sensible. Esto es posible si entendemos el modo de identificación del arte con un régimen estético, y no representativo, como aclararemos más adelante. Sabemos, dice Rancière, gracias a la retórica y poética clásicas, que hay imágenes en el lenguaje. Hay, también, claro está, lenguaje en lo que vemos. La imagen es un “juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y no dicho”<sup>25</sup>. Las lágrimas nos dicen de la emoción de Abraham Bomba mucho más que sus palabras, y son ya una alteración dentro de una cadena de imágenes que se alteran<sup>26</sup> por la voz del realizador:

Están allí en el lugar de las palabras que estaban a su vez en el lugar de la representación visual del acontecimiento. Devienen toda una

---

23 *Ídem.*, p. 93.

24 *Ídem.*, p. 94.

25 *Ídem.*

26 *Ídem.*



figura de arte, el elemento de un dispositivo que apunta a dar una equivalencia figurativa de lo advenido en la cámara de gas<sup>27</sup>.

Del mismo modo, la voz busca hacernos ver lo que el testigo vio en los campos. Incluso cuando lo que hay es la pura falta de palabras, el silencio nos dice lo que no podrían decirnos otras palabras ni otras imágenes.

Es así que lo intolerable o lo irrepresentable es una cuestión acerca de los “dispositivos de visibilidad”<sup>28</sup>, es decir, de las formas de identificación del arte con diferentes regímenes que generan cierto modo de ver y juzgar las actividades artísticas. Aquí ya no se trata entonces de tomar partido por una posición o por otra, sino de desplazar el lugar desde donde se lo mira. Por eso no hay una crítica o un halago a ningún artista, sino modos diferentes de considerar sus obras según el régimen al cual podrían “pertenecer”. Rancière no se opone a las tesis sobre la definición de la Shoah como la Ausencia, o a lo Inhumano propio de la acción humana porque tenga una definición de lo que debe ser el arte de lo irrepresentable, sino a los modos en que un problema artístico y un problema político pueden ser desplazados a diferentes regímenes de percepción y pensamiento que sólo dirigen el problema a cierta confusión.

## Los regímenes de identificación del arte

Para entender un poco mejor esto último y seguir indagando en lo irrepresentable, voy a revisar brevemente algunas nociones fundamentales de arte según Rancière. Para este autor, hablar de arte significa delimitar determinado régimen de identificación, es decir, modos de pensamiento y percepción que permiten discriminar las formas del arte como formas comunes, modos de un sentido común. Así es que define un régimen de identificación del arte como “aquel que pone determinadas prácticas en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos”<sup>29</sup>, lo que permite decir

---

27 *Ídem.*, p. 95.

28 *Ídem.*, p. 102.

29 Rancière, J., *Sobre políticas estéticas*, Universidad Autónoma de Barcelona y Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Barcelona, 2005, p. 22.

si algo es arte o no según el régimen de identificación desde el cual se juzga. Rancière define tres regímenes distintos de identificación del arte: el régimen ético, el régimen representativo o poético y el régimen estético del arte. El primero toma su modelo de Platón. Para Platón, el arte como tal no existe, sino sólo las artes, modos de saber práctico que tienen un origen y un fin determinado. Dentro de estas “maneras de hacer” Platón diferencia dos, según Rancière: “hay artes verdaderas, es decir, saberes fundados en la imitación de un modelo con fines definidos, y simulacros de arte que imitan simples apariencias”<sup>30</sup>. Ahora bien, aquí “el arte” es pensado en relación a las imágenes: el modo de ser de las imágenes es diferenciado de acuerdo a su función y el lugar que ocupan en la *polis*, y por lo tanto en su coincidencia o no con cierto *ethos* de la comunidad. No hay, en sentido estricto, independencia del arte como tal, sino maneras de hacer que se fundan en la imitación a modelos con usos y efectos específicos y apariencias diferenciadas externamente (no según su lógica interna) de acuerdo a su contenido como imitación falsa o verdadera.

El segundo régimen, el régimen representativo del arte, Rancière lo identifica con la dupla *poiesis/mimesis* trabajada por Aristóteles y donde el privilegio lo tiene, por supuesto, la acción trágica:

El principio mimético no es, en su fondo, un principio normativo que diga que el arte deba hacer copias que se asemejen a sus modelos. Es en primer lugar un principio pragmático que aísla, en el dominio general de las artes (de las maneras de hacer), ciertas artes particulares que ejecutan cosas específicas, a saber, imitaciones. Estas imitaciones se sustraen a la vez a la verificación ordinaria de los productos de las artes por su uso y a la legislación de la verdad sobre los discursos y las imágenes<sup>31</sup>.

Este régimen se diferencia del primero en el momento en que el énfasis está puesto en que el producto es un producto de una representación. No se juzga la correspondencia fiel de la imagen con un modelo y un modo de ser propio de la *polis* (por ejemplo, la imitación fidedigna a una divinidad). En este marco, la imitación opera como un criterio de discriminación dentro de las *technai* que permite, de

30 Rancière, J., *El reparto de lo sensible*, LOM, Santiago, 2009, p. 21.

31 *Ídem.*, p. 22.

acuerdo a ciertas normas internas, distinguir e identificar lo que hacen las artes “de la manera, buena o mala, en que lo hacen”<sup>32</sup>, según criterios propios: normas de distribución de papeles y jerarquía de las partes, como el privilegio dado a la acción y a la narración, y las jerarquías de los modos de expresión. De acuerdo a esas normas, las imitaciones pueden ser reconocidas como válidas o no, adecuadas o inadecuadas y buenas o malas imitaciones de lo que se debe representar, sin necesidad de remitir a un *ethos* específico. Aquí tampoco el arte existe de forma autónoma; sigue perteneciendo al ámbito de las *technai*, pero la imitación sí funciona como un criterio de discriminación suficiente para distinguir entre lo que es arte y lo que no lo es.

Por último, existe para Rancière un tercer modo de identificación del arte que es definido como “régimen estético del arte”. Aquí el arte sí se identifica con una noción específica, pero es precisamente porque se separa de todo criterio de diferenciación con otras maneras de hacer, y se caracteriza por un “modo de ser sensible propio de sus productos” al mismo tiempo que “éstos se caracterizan por su pertenencia al modo de ser de un sensible diferente a sí mismo, devenido idéntico a un pensamiento también diferente de sí mismo”<sup>33</sup>. Si hay algo que distingue al arte como tal en este régimen, es justamente una paradoja: su indistinción. Antes que hablar de autonomía del arte, es más pertinente hablar de su heteronomía. Como señala el autor,

La propiedad de ser considerado como arte no se refiere a una distinción entre los modos de hacer, sino a una distinción entre los modos de ser. Esto es lo que quiere decir «estética»: la propiedad de ser del arte en el régimen estético del arte ya no está dada por criterios de perfección técnica, sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible... Una forma sensible heterogénea por contraposición a las formas ordinarias de la experiencia sensible. Aparece a través de una experiencia específica que suspende las conexiones ordinarias no solamente entre apariencia y realidad, sino también

---

32 Rancière, J., *El malestar en la estética*, Manantial, Buenos Aires, 2011, p. 82.

33 *Ídem.*, pp. 82-83.

El problema de lo irrepresentable a partir de *Shoah*,  
de Claude Lanzmann

entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad<sup>34</sup>.

En este régimen, propio de la época moderna, se rompen las jerarquías de temas y sus géneros. La literatura, en tal sentido, posee un papel especial en esta identificación<sup>35</sup>.

El problema de lo irrepresentable, va a señalar Rancière, debe ser considerado bajo esta última perspectiva, dando lugar a otro modo de pensarlo. No hace falta considerar lo irrepresentable como opuesto a la representación, puesto que enseguida caemos al problema del lugar de la imagen que vimos recién, supuesto manejado por Lanzmann y Wajcman entre otros, anulando la potencialidad de la imagen y encerrando el problema de lo irrepresentable en los términos de una prohibición ética y una imposibilidad estética. Lo irrepresentable suele ser pensado en términos de relación con su opuesto, aun implícitamente: aquello que sí puede ser representado artísticamente, dejando que la discusión se mantenga siempre en esos términos. Hay todo un pensamiento que hace remitir, de un modo confuso, la categoría de irrepresentable tanto al acontecimiento histórico como al proceder artístico, nominando lo prohibido del acontecimiento junto con lo imposible de su representación, y dándole un giro ético que no hace más que incluir toda distinción en un mismo plano. Precisamente, mediante la idea de un arte anti-representativo es posible romper con la noción de representación y, por ello, desarticular su oposición a lo irrepresentable. Es un error definir lo irrepresentable como lo que es imposible de ser abordado y al mismo tiempo declarar la necesidad de hacerlo, puesto que traslada un problema de orden moral (la prohibición) a un orden artístico (la imposibilidad de hacerlo fielmente al mismo tiempo que la obligación de hacerlo con sus propios medios). Es preciso decir, entonces, que todo es representable, y que es más bien la capaci-

---

34 Rancière, J., *Sobre políticas estéticas*, op. cit., p. 24.

35 No ahondo más sobre el tema de la literatura, pero se puede ver, entre otros, *Política de la literatura*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2011, en especial “Borges y el mal francés” y “Política de la literatura”, o bien *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Eterna Cadencia, 2009.

dad de desechar la distinción de lo propio y lo impropio del arte y la realidad lo que permite pensar artísticamente lo irrepresentable/anti-representativo.

## Otra vuelta de tuerca a *Shoah*

Una vez más, y luego de entender un poco mejor el lugar de los regímenes del arte, podemos continuar el problema de lo irrepresentable según Rancière y entender de otro modo el film de Lanzmann.

Para Rancière, *Shoah* no es una película sobre lo irrepresentable. No se opone a series de ficción como *Holocausto* (Chomsky, 1978), o a films como *La vida es bella* (Benigni, 1997) o *La lista de Schindler* (Spielberg, 1993). Es decir, no lo hace en tanto sería una película que trata de otro modo el mismo problema, sólo que desde un arte de lo irrepresentable. Se opone porque este tipo de ficciones responden a la lógica del régimen representativo del arte. En este tipo de series y películas existen personajes que explican perfectamente, racionalmente, lo que en *Shoah* permanece bajo lo irracional; coinciden formas de ser de los actores, modos propios de los géneros que permiten representar adecuadamente cierta realidad histórica, dándole un sentido a través de la acción y la narración. Precisamente, para Rancière hay algo que Lanzmann capta como “rasgo esencial del genocidio”, y que es “la separación entre la racionalidad perfecta de su organización y la inadecuación de toda razón explicativa de esta programación”<sup>36</sup>. Esa es la clave para comprender *Shoah*. Pero esta diferencia de racionalidades sólo opera en el ámbito artístico, es decir, es posible que forme parte del arte, sólo si entendemos que no es un arte de lo irrepresentable la que debe llevarla a cabo, sino un modo de hacer arte propio del régimen estético, donde no hay necesidad de explicación mediante la confluencia de los personajes o el relato y la lógica propia de un acontecimiento histórico. El problema de lo irrepresentable se presentaba en otras obras, por ejemplo, en el *Edipo* de Corneille (1659), donde hay un problema real en términos de medios y modos de representación que no coinciden con lo que se quiere representar, es decir, “hay una relación defectu-

---

36 Rancière, J., *El malestar en la estética*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2011, p 152.

osa entre lo que es visto y lo que es dicho, y entre lo que es visto y lo que es entendido. Es un escenario que muestra demasiado al espectador<sup>37</sup> (y por lo tanto resulta irrepresentable, puesto que en el régimen representativo hay ya cierta relación entre lo decible y visible).

*Shoah* es un film anti-representativo en ese sentido; se opone a la representación como así también a lo irrepresentable. Esto es así porque justamente “todo es representable y nada separa la representación ficcional de la presentación de lo real”<sup>38</sup>. El “todo es representable” rompe con la lógica de la representación<sup>39</sup>. Por eso ficciones como *Holocausto* pertenecen al régimen representativo que puede congeniar perfectamente la racionalidad de un acontecimiento con la irracionalidad de su explicación, dándole sentido a esta última (por ejemplo, transformando hombres comunes en monstruos, dirá Rancière). No rompen con el régimen representativo.

El problema ya no pasa por saber si se puede o no representar, sino en qué es lo que se quiere representar y cómo hacerlo. Lanzmann tiene en cuenta lo primero, la racionalidad intrínseca al accionar nazi y la irracionalidad de toda explicación, y hace con eso el modo de realizar arte. Esto es posible porque el régimen estético es la ruptura con las normas que decían cómo se debía representar ciertos acontecimientos y con su lógica de causa y efectos. No hay un “límite entre los sujetos representables y los medios de representarlos. Un arte anti-representativo no es un arte que ya no representa. Es un arte que ya no está limitado en la elección de lo representable ni en la de los medios de representación”<sup>40</sup>. Eso es el film de Lanzmann, el que no necesita explicar el Holocausto a partir de alguna motivación de los personajes ni de escenas de reproducción de lo acontecido.

Este es el modo de salir de lo que Rancière llama “giro ético de la estética y la política”. Precisamente, en la confusión de lo irrepresentable, donde confluyen una prohibición de representación de

---

37 Rancière, J., *El inconsciente estético*, Del Estante Editorial, Buenos Aires, 2005, p. 32.

38 Rancière, J., *El malestar en la estética*, op. cit., p. 152.

39 Cf. Rancière, J., *El destino de las imágenes*, cap. V, “Si existe lo irrepresentable”, Prometeo, Buenos Aires, 2011, p. 127.

40 *Ídem.*, p. 154.

los campos y una imposibilidad de hacerlo por medio del arte, es donde se da un giro ético. Tanto en este ámbito como en la política, dicho giro consiste en la indistinción entre el hecho y el derecho, o el ser y el deber ser, disolviendo la especificidad del arte y de la política como prácticas<sup>41</sup>. La confluencia se da en el arte haciendo de la prohibición religiosa de no representar a Dios<sup>42</sup> la imposibilidad misma de “representar la exterminación del pueblo judío... haciendo de todo arte moderno un arte constitutivamente dedicado al testimonio de lo impresentable”<sup>43</sup>. Discurso del arte que va a ser representado, según Rancière, por Lyotard y lo sublime en el ámbito de la estética filosófica, y por Agamben y su mesianismo político en el ámbito de la política<sup>44</sup>.

---

41 Cf., Rancière, J., *El maestar en la estética*, op. cit., pp. 133-161.

42 El mismo problema aborda Jean-Luc Nancy, haciendo hincapié sobre todo en la prohibición bíblica de la representación. Cf. Nancy, J.-L., *La representación prohibida*, Amorrortu, Buenos Aires, 2007.

43 *Ídem.*, pp. 154-155.

44 Resulta imposible ahondar en esto, pero cf. *ídem.*, pp. 133-161, y *El destino de las imágenes*, op. cit.

