

Antes de que la memoria se borre

Laura González Flores, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Era verdaderamente como si se hubiera abierto un abismo... Esto no debería haber pasado. Y no me refiero sólo al número de las víctimas.

Me refiero al método, la fabricación de cadáveres y todo lo demás. No es necesario que entre en detalles. Esto no tenía que haber pasado.

Hannah Arendt, *Essays in Understanding*

Uno

Forma y dispositivo

Una imagen gris. En el tercio inferior de la imagen, en su centro y como marcando el horizonte percibimos la entrada de un edificio amurallado. ¿Una fortaleza, un castillo o, tal vez, una cárcel? La estructura del edificio sugiere un uso asociado a la protección o reclusión: de ahí lo alto de la barda y las dos torres que flanquean la entrada. Si bien se trata de una fotografía a color, nuestra percepción es de una imagen gris. Un tenue velo de neblina produce un desvanecimiento de la imagen hacia su centro y fondo, justamente donde está la puerta. La visión de este edificio-muro no sólo nos intimida: también nos transmite frío.

Al ver con cuidado el centro de la imagen observamos que una de las torres, la que se encuentra orientada hacia el espacio interior de la muralla, es más alta: más que una torre de vigilancia es un panóptico (*pan-* + *-opticon*): esa estructura arquitectónica que el filósofo social Jeremy Bentham concibió en el siglo XVIII como una máquina de visión ubicua y total, y que serviría para poder obtener “poder de la mente sobre la mente” de los individuos reclusos en penitenciarías, prisiones, casas de trabajo, hospitales, manicomios y escuelas.¹

¹ Jeremy Bentham, *The Panopticon Writings*, London, Verso, 1995, 29-95.

Renunciamos a nuestra primera idea de una fortaleza o un castillo al ver con más atención un detalle sobre el muro: un remate de alambre de púas que, como un siniestro bordado se inclina hacia el interior del edificio. Claramente, el peligro no yace fuera del edificio, sino adentro de éste.

¿Quiénes son esos sujetos que recluye o recluía ese enorme muro de piedra? En su tratado de 1787 Bentham habla de los “incorregibles” (a los que se ha de castigar), los locos o “insanos” (a los que se ha de guardar), los “viciosos” (a los que se ha de reformar), los “sospechosos” (a los que se ha de confinar), los “ociosos” (a los que se ha de emplear) y a los “enfermos” (a los que se ha de curar).² ¿Nos da la imagen alguna pauta de la identidad de sus habitantes presentes o pasados?

Fuera de lo evidente — la función del edificio como un dispositivo de control y vigilancia — la imagen dice muy poco. Muda e indeterminada, nada en ella delata que lo que vemos es un *Lager*, un campo de trabajo forzado y exterminio. El que fotografió Vida Yovanovich es el de Mauthausen en Austria.

Dos

Antes y después

Pasado y presente, adentro y afuera, negro y blanco. Si hay un tema que divida los puntos de vista, éste es el de un Holocausto que no es tal: como asevera Giorgio Agamben, no se puede hacer una asociación entre la muerte en las cámaras de gas y el sacrificio a lo sagrado y superior en un altar.³ Así, la Shoah, el “silencio de los silencios” o “la catástrofe de catástrofes” radicaliza las perspectivas desde su misma

² *Ibid.*, “Carta 1. Idea del Principio de Inspección”, 30.

³ Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. HOMO SACER III*, Madrid, Pre-Textos, 2000, 31.

denominación.⁴ El problema no radica en la incapacidad de “imaginar lo inimaginable” de ese dispositivo de muerte implementado por los Nazis a partir de un “estado de excepción” permanente en 1933: la dificultad estriba en concebir la posibilidad de un tiempo *gris* en que los opuestos se deslicen y confundan el uno con el otro: verdugo y víctima, actividad y pasividad, vida y muerte.

La serie de fotografías de Mauthausen de Vida Yovanovich fueron realizadas por ella durante una estancia en Austria en 2010, cincuenta y cinco años después de que el campo fuera liberado por los aliados en mayo de 1945. Así, pues, las fotografías no representan *el campo* sino lo que quedó de él, convertido hoy en un museo-memorial. Aunque una parte importante del campo se destruyó aún quedan en pie algunos de sus edificios originales: las oficinas de los “cuerpos de defensa” o SS (*Shutzstaffel*), la barracas pertenecientes a los judíos, niños y adolescentes, así como la de los *Sonderkommando* o prisioneros “funcionarios” del campo, la enfermería, los cuartos de desinfección y ejecución, los crematorios y la cámara de gas. El museo también incluye los patios anexos a los edificios como la pared de admisión (“el muro de los lamentos”), el área de lista de llamado y el campo de ejercicios de los SS. Dado que el campo fue construido ahí por la cercanía de la cantera de Wiener-Graben, el museo también incluye la visita a la ladera de la cantera, desde donde muchos prisioneros eran empujados por los guardas (“el salto del paracaídas”), así como a la “escalera de la muerte”, cuyos 186 escalones debían subir los prisioneros con sus pesadas cargas de piedra.

Además de los restos de edificios, son los espacios vacíos entre éstos lo que verdaderamente protagoniza la serie de Yovanovich. Además de los patios a los que me he referido antes, también se aprecian en las fotos los terrenos donde se erigían el resto de las barracas y otros edificios destruidos después de la liberación del campo en 1945 y cuyo perímetro se ha marcado hoy con restos de piedras.

⁴ Jean-Louis Déotte, *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, Santiago, Cuarto Propio, 1998, 51.

Así, pues, lo que fotografía Yovanovich no es el campo de concentración y exterminio sino sus *residuos* transformados en un museo-memorial. Sólo en un caso la fotógrafa toma la decisión de incluir algún elemento del museo actual. En esa foto una imagen del terreno baldío de las barracas Yovanovich realiza su toma a través de un panel transparente sobre el cual está impreso una fotografía de las antiguas barracas y que deja permite imaginar el uso anterior de ese espacio baldío. En el resto de las fotografías, somos nosotros los que debemos imaginar el antes y el después que da sentido a la imagen.

Que el museo actual se vea en una sola de las imágenes de Yovanovich es significativo porque da una pista sobre la intención de su proyecto. Como indica su título *Grita en silencio. Memoria que se borra*, el proyecto tiene como propósito hacer una reflexión en torno a la memoria y el olvido de un acontecimiento histórico del siglo XX que en la cultura occidental se percibe como límite.⁵ Si bien tal objetivo está implícito tanto en la conservación de los restos del antiguo *Lager* como *monumento* así como en su transformación en un museo *conmemorativo*, tal proceso social no interesa a Yovanovich. Lo que motiva su trabajo es un proceso personal y de encuentro espiritual con el espacio. En términos psicoanalíticos, éste sería un trabajo de per-elaboración por anamnesis: un encuentro con motivos que permitan asociar el tiempo, la memoria, los afectos, el lenguaje y los símbolos en el espacio mental. *Imaginar para integrar*: como en muchos casos análogos al suyo, su motivación surge de la historia familiar. Yovanovich no pertenece a la generación directamente afectada por la violencia nazi (que no pudo o quiso hablar) sino a la de sus herederos: son éstos los que cuatro o cinco décadas después del fin de la guerra han sentido la necesidad de *hacer algo* en relación con lo sucedido, sea eso investigar, discutir o hablar. O, en el caso de Yovanovich, hacer arte.

⁵ Déotte, *Ibid.*.

Pero, ¿es posible hacer arte después de la Shoah? ¿O como afirmó Theodor Adorno en su conocido *dictum*, “escribir poesía después de Auschwitz es (un hecho) *barbárico*”?⁶ La naturaleza eminentemente estética y *poiética* (creativa) de la serie de fotografías de Yovanovich puede entenderse en sí como una respuesta afirmativa a la pregunta anterior. Sí, contesta la fotógrafa al filósofo: no sólo es posible, sino *necesario* (para mi, heredera del trauma) hacer arte después y/o en torno de ese horror máximo que parece borrar la cultura misma. Debo hacerlo *antes de que la memoria se borre* en el silencio que me heredaron mis padres y en mi propia ignorancia del hecho que heredaré a mis hijos y nietos. Debo hacer *gritar en silencio*.

Al iniciar su sexta década de vida, la fotógrafa, que ha recorrido un largo camino documentando a seres en reclusión (ancianas en asilos, presas en cárceles), decide hacer uso de los recursos del arte para encontrar una inscripción posible de ese silencio que ha marcado su historia familiar y que amenaza con volver.

Tres

Museo-Mausoleo

Yovanovich construye su proyecto a partir de una doble invisibilidad del *Lager* de Mauthausen: en sus fotos no se ve el *Lager* de 1945, cuando dio inicio su demolición parcial, y tampoco se ve el museo que con fines memoriales se ha construyó a partir de sus restos. Entonces, la serie de Yovanovich no es ni un documento (un resto

⁶ “The more total society becomes, the greater the reification of the mind and the more paradoxical its effort to escape reification on its own. Even the most extreme consciousness of doom threatens to degenerate into idle chatter. Cultural criticism finds itself faced with the final stage of the dialectic of culture and barbarism. To write poetry after Auschwitz is barbaric. And this corrodes even the knowledge of why it has become impossible to write poetry today. Absolute reification, which presupposed intellectual progress as one of its elements, is now preparing to absorb the mind entirely. Critical intelligence cannot be equal to this challenge as long as it confines itself to self-satisfied contemplation.” Theodor W. Adorno, “Cultural Criticism and Society”, *Prisms*, Boston, MIT, 1967, 34.

material cuyo valor de uso es dar testimonio de un acontecimiento) ni un monumento (una obra intencionada como memoria social).

La producción de Yovanovich es subjetiva y estética. Más que dirigir sus imágenes al espacio social, sus imágenes están destinadas al ámbito imaginario y autónomo del arte, un modo de producción cultural que encuentra su más plena manifestación en el espacio del museo. Como la cárcel, el hospital o el panóptico, el museo es un dispositivo que reúne y ordena objetos-fragmento a partir de un juicio liberado de lo práctico (valor de uso) y lo ético (sentido común).⁷ Según esta noción *positiva* que surge con la Estética romántica, el arte y el museo son mutuamente dependientes: ambos representan el *ideal* del espíritu libre (estético) del sujeto ilustrado.

Por lo contrario, en la estética *negativa* de Adorno que asociamos con una crítica posmoderna incipiente, el *museo* comparte con el *mausoleo* algo más que un parecido fonético: ambos espacios encuentran su lógica en la reunión de objetos que están en un proceso de muerte y con los cuales el observador ya no tiene una relación vital. En tanto funcionan como los sepulcros familiares de las obras de arte, los museos son, en la estética negativa de Adorno, signos de la neutralización de la cultura.⁸

Ciertamente, hay algo de *mausoleo* en la obra de Yovanovich: todo su conjunto de fotografías podría verse como un discurso en relación con el *Lager* como un sepulcro: no sólo de los que ueron asesinados ahí como un número más, sino de una cultura europea ilustrada que perdió su justificación en la manifestación del horror infinito. En tanto mausoleo, la fotografía de Yovanovich está inscrita en un orden de discurso temporal indeterminado, en el que la historia se vuelve abstracta. Si bien la serie encuentra su motivación en la historia personal y familiar, no hay en el caso de

⁷ Cfr. Déotte, *ibid.*

⁸ Theodor Adorno, "Valéry Proust Museum", *ibid.*, 173-186.

Yovanovich una experiencia personal de los sucesos, sino un conocimiento generacional y social. En consecuencia, la fotógrafa trabaja a partir de un archivo mnémico que irremisiblemente privilegia ciertos signos culturales (el *arché* como “comienzo” y “mandamiento”, un contenido originario impreso en la *oikos-nomos* — economía de la psique social) y que censura otros (el inconsciente personal o el *olvido pasivo* social).⁹

Al emprender el esfuerzo de inscribir una memoria que no es suya sino de toda una generación, la fotógrafa emprende un reto gigantesco: el de dar visibilidad a lo que no sólo quiso ser excluído sino borrado — *sumergido* dirá Walter Benjamin — en la memoria social por vía del olvido pasivo. En la superficie de los edificios o en los espacios vacíos entre éstos, la fotógrafa busca las huellas escamoteadas del horror. Su intención es análoga a la del mausoleo: mediante un signo visible, convocar aquello que no ha podido ser *inscrito* en la memoria social y que, en consecuencia, parece retornar eternamente como un espectro.¹⁰

El objetivo de estas obras es catártico, y, su proceso, anamnésico: Yovanovich se pasea por Mauthausen durante meses con el fin de captar y entender qué pasó ahí, en ese espacio, para darle una forma nueva. Pero, ¿puede ella tener memoria de aquello que no ha podido ser inscrito? ¿Tomar la palabra por quienes estaban en esa zona gris entre la vida y la muerte y, en consecuencia, habían ya perdido la capacidad del pensamiento, la acción y el testimonio? ¿Puede la fotógrafa derivar algo concreto y personal del espacio que ha sido *limpiado* por los Aliados y *organizado* por el Museo-Memorial?

A través de un cuidadoso proceso de encuadre, la fotógrafa hace un uso performático del lenguaje fotográfico *limpiando* el espacio visual del campo de sus rastros concretos. Evade, en sus imágenes, tanto los letreros en alemán del campo

⁹ Jacques Derrida and Eric Prenowitz, “Archive Fever: A Freudian Impression”, *Diacritics*, vol. 25, no. 2, Summer 1995, 9-10.

¹⁰ Déotte, *op. cit.*, 30.

original (*Vorsicht!*—atención; *Hochspannung, Lebens Gefahr* peligro de vida, alta tensión) como los letreros en varios idiomas del museo (*Infopunkt Audiotour*—Audio Tour Information Point; *No fotografar, no tocar*). No hay nada en sus imágenes que dé cuenta de una temporalidad específica.

Vacíos o *vacíados*, los restos arquitectónicos o lugares naturales adosados al campo adquieren el carácter de un escenario ficcional.

Cuatro

El tercer reino

El espacio propuesto por la fotografía es imaginario: un espacio vacío, sin personajes o argumento al que le falta el drama. Su estrategia invierte el sentido del Museo-Memorial: mientras que éste se origina en el acontecimiento y en contra de la muerte, los escenarios de Yovanovich surgen de ésta en busca de una narración. De carácter estético e indeterminadas podríamos hablar de una *poética del vacío* sus fotografías carecen de referentes concretos: más que lugares reales, los espacios representados funcionan como los signos desnudos y abstractos de un sustantivo que el espectador ha de definir: prisión, encierro, soledad, muerte.

Lo vacío y lo indeterminado cumplen la función, en las imágenes de Yovanovich de significar esa “zona gris” producto de la estrategia totalitaria del exterminio (“el estado de excepción” como regla de Agamben), la cual iba más allá de la muerte por asesinato del “otro” indeseado y producía algo peor: el deslizamiento progresivo de millones de seres humanos a un estado vegetativo entre la vida y la muerte (el “tercer reino” de Wolfgang Sofsky)¹¹ en el que se provocaba la pérdida de toda posibilidad de juicio, lenguaje y testimonio. A esos “musulmanes” (*Muselman* o

¹¹ Wolfgang Sofsky, *The Order of Terror: The Concentration Camp*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

Muselweiber) o muertos vivientes — hombres y mujeres demacrados, encorvados, vacíos y anónimo distinguibles por su número — se les llamó *Schwimmer* en Mauthausen: “los que se mantienen a flote haciéndose el muerto”.¹²

La soledad y el vacío de los escenarios construidos por Yovanovich cumple una función performática de su fotografía. A través de su no-decir intencional, ésta se abre al sentido de lo “indecible” (*árehètos*), “inenarrable” (*anekdiégètos*) e “ininscriptible” (*anepígrastos*): términos habitualmente utilizados para describir ese “tercer reino” entre la vida y la muerte específico a la *organización* del horror de la Shoah.¹³ En la serie de Yovanovich, esta cualidad eufemística imprime un sentido místico en la imagen fotográfica, ya que la imposibilidad de nombrar es algo que no sólo se asocia a la referencia de la Shoah sino a la de Dios en la Biblia.

La retórica fotográfica de esta serie encuentra una acertada descripción en la acción paradójica implícita en su título *Grita en silencio*. Es en esa cualidad *obtusa* e indefinible de lo representado donde encontramos la clave de su sentido. Al instalarse en el umbral del no-decir, las imágenes de Yovanovich buscan la conexión con lo sublime.

Cinco

Lo sublime

Cielos enfurecidos, grandes espacios velados por la neblina, sensación de frío. Mientras que en su estrategia figurativa las imágenes siguen una línea formal y minimalista, su contraste tonal (en las imágenes de blanco y negro) o su reducción cromática (en las fotografías de color) explora la retórica pictorialista y romántica. Al

¹² Giorgio Agamben, *op. cit.*, 45.

¹³ Sofsky, *ibid.*

aplicarse ésta a escenarios asociados con el dolor y el crimen, la imagen trasciende lo mundano y se torna sublime: la belleza desequilibrada del horror.

Es a través de ese desequilibrio que encuentra su origen en la noción alemana del paisaje natural como un escenario sublime, que las fotografías adquieren una atmósfera mística-espiritual. Tras la identificación del lugar representado y la asociación imaginaria del espectador a una función siniestra, Yovanovich busca producir un efecto de vértigo sensible.

La filiación estética con el romanticismo de la *Aufklärung* que proyectaba el *pathos* de la vida pasional del hombre en la capacidad destructora de la naturaleza se percibe claramente en las fotografías de los espacios naturales anexos al campo: la pared de cantera y los paisajes con el saúce. En ambos casos, es imposible interpretar las imágenes como otra cosa que lo que son, paisajes bellos (el *ergon*, la cosa de Kant) sin algún tipo de referencia exterior, adyacente o periférica (el *parergon*, el marco de Derrida, el título o cédula): que la pared de cantera fue llamada el “salto del paracaídas” por los guardas del campo porque era por ahí por donde empujaban a los reclusos indeseables o desde donde ellos mismos se tiraban, impulsados por el peso de la piedra que cargaban . Y que el saúce marca el lugar en el centro del campo de entrenamiento de los SS donde los aliados enterraron a los reclusos del *Lager* que murieron después de su liberación.

Es ese giro instantáneo de la imagen normal de lo cotidiano al horror extremo de lo impensable el que se ha tratado de inscribir, explicar, proscribir, justificar. Yovanovich encuentra otro recurso, que es el de insertar, entre las fotografías de espacios como la cámara de gas, el búnker de aislamiento o el patio de barracas, unas imágenes borrosas y abstractas que sugieren un leve movimiento.

¿Urgencia, precariedad del instante? Nuevamente, la indeterminación de la imagen refiere a la condición irreal y espectral del escenario-acontecimiento. Yovanovich nos sorprende cuando una de sus fotografías — una de las cuatro tomas del saúce en distintas épocas del año — súbitamente cobra movimiento: se trata de un

video en el que, de repente, la apariencia de inmovilidad del árbol se rompe cuando un pequeño pájaro sale volando, en un instante.

Frente a la inmovilidad de la pared de cantera, la imagen del sauce y su pájaro sugieren un atisbo de luz, de esperanza. Ésta yace en el tiempo y en su flujo continuo e irremisible, manifiesto en el cambio de las estaciones de las cuatro fotografías del árbol. Recordamos que no sólo Heráclito nos propuso imaginar el mundo como el intercambio dinámico del equilibrio de los opuestos: también nos invitó a concebir la validez relativa de los juicios.

Los escenarios vacíos e indeterminados de Yovanovich funcionan como pantallas en blanco en las que el espectador ha de inscribir el contenido. La fotografía deja al que ve la responsabilidad de decidir *desde dónde* y *en qué sentido* interpreta sus imágenes. Más que una crítica de la creación, lo que está implícito en sus fotografías en una retórica de la recepción. Queda a nosotros la responsabilidad del sentido.

El Mauthausen de Yovanovich no está *allá*, en el pasado, sino en el momento presente del *aquí* de nuestra recepción. Umbral entre el ayer y el hoy, lo vivo y lo muerto, el acontecimiento y el museo, el clan y la persona, *Grita en silencio. Memoria que se borra* parte de la memoria familiar para plantear una interrogación sobre la evolución de nuestra cultura.

Coda

El espacio y el testigo

La instalación de *Grita en silencio. Memoria que se borra* en el Laboratorio Arte Alameda, que ocupa el antiguo Convento de San Diego en lo que fueron los límites de la ciudad de México y donde estuvo el Quemadero de la Santa Inquisición, abre la interrogación sobre la ubicuidad de los sistemas de violencia.

¿ Es eso de lo que está hablando Yovanovich sólo pertinente a Europa? ¿Qué relación tiene la violencia masiva de la Shoah con la que se ejerció también sistemática y por razones religiosas en estas tierras de la Nueva España? La

violencia masiva de la guerra y el asesinato de “otros” por su raza, religión o ideas políticas han sido condiciones recurrentes en la historia de la humanidad. Queda a nosotros la responsabilidad de integrar a nuestra psique colectiva no lo que pasó aquí hace varios siglos, sino lo que está pasando actualmente en ese “estado de excepción” en el que parecemos estar viviendo desde hace algunos años por la violencia irracional del narcotráfico.

Mauthausen es un símbolo de un procedimiento único de exterminio apoyado en una administración burocrática civil, en la que la vida de las personas era una “materia prima” del poder. ¿En qué carácter estarían hoy las “muertas de Juárez” o los inmigrantes centroamericanos que perecen diariamente en alguna parte de nuestro territorio? Si el dispositivo panóptico de dominio, vigilancia y castigo de Bentham inspiró el “Palacio Negro” de Lecumberri, ¿cabría pensar en que el *Lager* influyera en otros aparatos de organización, violencia excesiva y terror ambiguo? Mientras que la invención del exterminio masivo por vía del terror organizado es una cuestión específica al siglo XX, ¿cuáles serían las formas de violencia que aparecen “normalizadas” hoy, cerca de nosotros?

La obra de Yovanovich nos invita a imaginar por inimaginable que parezca las sombras oscuras de nuestra conciencia colectiva. Eso que está, como en sus fotos, en el umbral entre el pasado y el presente, lo vivo y lo muerto, el acontecimiento y el museo, la historia y la persona. Un *pathos* de violencia que mediante la crítica, puede elaborarse.