

Testimoniar la huella del dolor y de la ausencia

Tamara Irene Rajczyk¹

Resumen

Hace algunos años, el escritor Aharon Appelfeld publicó un artículo titulado “Memoria sin sobrevivientes”, en el que afirmaba que *“después de la muerte de los últimos sobrevivientes no se puede dejar la memoria de la Shoá solo en manos de los historiadores. Llegó el momento de la creación artística”*. A partir de esta reflexión, el análisis de dos prácticas artísticas permitirá explorar el devenir de los testimonios de sobrevivientes de acontecimientos históricos traumáticos. Se trata de dos exposiciones de la artista visual colombiana Erika Diettes, “Silencios” (2005, relacionada con sobrevivientes de la Shoá/Holocausto residentes en Colombia) y “Sudarios” (2011, retratos de veinte mujeres que fueron testigos presenciales de actos de horror en su país) y del Monumento a las Víctimas de la Shoá (2015), situado en la Plaza de la Shoá, en Avenida Bullrich y Libertador, CABA, realizado por los arquitectos Gustavo Nielsen y Sebastián Marsiglia, cuyo proceso de instalación quedó registrado en el documental “Monumento”, dirigido por Fernando Díaz. Estas obras, vinculadas a la puesta en acción de la memoria, crean un espacio físico y emocional para quienes las observan y dan cuenta de modos diferentes de transmisión. Ya no se está ante el testimonio directo del sobreviviente, sino ante una obra que interpela desde otro lugar y nos plantea el desafío de pensar la transmisión en nuestro tiempo.

¹ Lic. En Ciencias de la Comunicación (UBA). Docente y traductora de hebreo. Docente en el Profesorado de formación docente Melamed y en el Museo del Holocausto de Buenos Aires. - tirajczyk@gmail.com

Testimoniar la huella del dolor y de la ausencia

1. Testimoniar el horror

Transmitir, testimoniar, recordar, conmemorar, son prácticas que relacionamos con acontecimientos históricos traumáticos y entre ellos emerge el Holocausto como el discurso memorístico omnipresente. El nombre asignado a este hecho histórico fue tomado del latín: *holos* significa todos y *kaustos*, quemados. El Holocausto se instaló en la conciencia colectiva como una memoria “ejemplar”, en términos de Todorov, que representa el mal absoluto y que permite articular lazos con el presente. Esta palabra comenzó a usarse en los años cincuenta para definir la persecución y asesinato de los judíos europeos por parte del nazismo, sin embargo, la palabra hebrea *Shoá*, que significa aniquilación, reducción a la nada, y aparece en el libro de Isaías², es más adecuada para referirse al exterminio de millones de personas organizado y sistematizado por un estado y carece de la connotación religiosa de sacrificio a la que alude “Holocausto”.

La memoria es una piedra angular de la tradición religiosa y cultural judía. El mandato de recordar aparece numerosas veces en el Antiguo Testamento y esta herencia transmitida a lo largo de las generaciones permitió que la memoria de la *Shoá* se manifestara, y se siga expresando hasta hoy, de diversas y variadas maneras integrándose a un devenir histórico iniciado hace miles de años. Por esta razón, ya durante la *Shoá* muchos judíos escucharon al historiador Simon Dubnow que lanzó el grito “*¡Hermanos, escriban sobre todo lo que vean y escuchen! ¡Guarden registro de todo!*” y escribieron diarios y otros tipos de testimonios en guetos y campos de concentración. El más conocido es el archivo que el historiador Emanuel Ringenblum creó en el gueto de Varsovia con la invasión alemana a Polonia en 1939 trabajando con un grupo de colaboradores que juntaron y escondieron miles de testimonios, entrevistas y registros sabiendo que eso iba a ser la memoria para el futuro.

Finalizada la guerra, los sobrevivientes se preocuparon por juntar documentación y testimonios con un doble objetivo: por un lado, obtener pruebas para llevar a los responsables

* Lic. En Ciencias de la Comunicación (UBA). Docente y traductora de hebreo. Docente en el Profesorado de formación docente Melamed y en el Museo del Holocausto de Buenos Aires.

² Isaías 10:3.

a juicio y, por otro, por el deber moral que tenían hacia quienes habían sido asesinados. Pero en la inmediata posguerra los testimonios se realizaban en el círculo íntimo de las víctimas. Primo Levi escribe en “*Si esto es un hombre*” en 1947: “La necesidad de hablar a los demás, de hacer que los demás supiesen, había asumido entre nosotros, antes de nuestra liberación y después de ella, el carácter de un impulso inmediato y violento, hasta el punto de que rivalizaba con nuestras demás necesidades más elementales; este libro lo escribí para satisfacer esa necesidad” (Levi, 2005: 28). Logró publicarlo al año siguiente en una pequeña editorial y veinte años después todavía quedaban 600 ejemplares sin vender.

Pero a partir de los años sesenta se producen una serie de cambios culturales y políticos que permiten la recepción de los testimonios de los sobrevivientes. “Esta memoria judía -y universalizada- de la tragedia impregna progresivamente el discurso público de la memoria de las naciones occidentales, tanto en la liturgia del recuerdo, como en sus interpretaciones y enseñanzas, que encuentran resonancia mucho más allá de la comunidad de las víctimas y sus descendientes” (Baer, 2006: 76). Los sobrevivientes están dispuestos a narrar sus experiencias y encuentran un público receptivo que quiere escucharlos y los respeta porque “estuvieron allí”. Eso les confiere una autoridad indiscutida.

Es así como a partir del último cuarto del siglo XX nos encontramos con un Día Internacional del Holocausto (el 27 de enero, instaurado en 2000 por la ONU) y con una proliferación de museos, memoriales, monumentos, testimonios filmados, publicados y traducidos, proyectos de narración oral, archivos de todo tipo, documentales y libros de ficción, bases de datos y prácticas sociales diversas vinculadas a la rememoración, en los que los testimonios de los sobrevivientes tuvieron un papel destacado.

Pero el tiempo hace lo suyo y cada vez quedan menos sobrevivientes que cuenten sus vivencias del horror. En su artículo titulado “Memoria sin sobrevivientes” el escritor Aharon Appelfeld afirma que “después de la muerte de los últimos sobrevivientes no se puede dejar la memoria de la *Shoá* solo en manos de los historiadores. Llegó el momento de la creación artística”. ¿Cómo será narrar la *Shoá* sin esos “guardianes de la memoria”?

2. Representar el horror

La conocida afirmación de Theodor Adorno sobre la imposibilidad de escribir poesía después (o sobre) Auschwitz parecería clausurar toda posibilidad de encontrar vías diferentes

al testimonio de quien vivó el horror en primera persona. Plantearía que la *Shoá*, por su carácter único, no puede ser representada, que cualquier expresión artística sobre este acontecimiento no tiene cabida ya que no se puede estetizar el horror.

En este punto podemos plantear varias preguntas y hacerlas extensivas a cualquier acontecimiento histórico traumático: ¿quién representa el horror y para quién? ¿Qué es lo permitido y lo prohibido? ¿Qué es lo apropiado? ¿Qué es lo legítimo?

No hay respuestas acabadas a estas preguntas, pero partimos del supuesto que la representación en cualquier campo es una opción, una elección que deja afuera a otras. Por lo tanto, quien se acerque a la tarea de representar cualquier acontecimiento histórico traumático hará sus elecciones subjetivas, retóricas y poéticas, considerará sus propios criterios y brindará a quien tome contacto con la obra la posibilidad de ejercer la memoria.

Partiendo de esta premisa, se analizarán tres producciones artísticas: el Monumento a las Víctimas de la *Shoá* situado en la Plaza de la Shoá, en Buenos Aires y dos exposiciones de la artista visual colombiana Erika Diettes.

3. Monumento

En el año 1996 el Congreso Nacional sanciona una ley que ordena la construcción de un Monumento Nacional a las víctimas del Holocausto judío. Se inaugura veinte años después, en 2016, ubicado en la Plaza de la Shoá, en Av. Libertador y Av. Bullrich, del barrio porteño de Palermo. Los autores son los arquitectos Jorge Nielsen y Sebastián Marsiglia, quienes ganaron un concurso internacional con el proyecto.

La Plaza de la *Shoá* es vecina del Centro Cultural Islámico Rey Fahd, ubicado en diagonal, cuyos minaretes pueden distinguirse desde la plaza. La decisión política de la ubicación del monumento judío y el templo árabe da cuenta de la buena relación existente entre ambas comunidades en nuestro país y del diálogo interreligioso que se da entre ambas.

El monumento consta de 114 piedras de hormigón armado, de grandes dimensiones, que forman una pared. La cara delantera de cada uno de estos bloques contiene la huella de un objeto de la vida cotidiana. En total, hay impresos alrededor de mil objetos.

Los objetos corresponden a nuestro tiempo: ropa, Cds, televisores, computadoras, electrodomésticos, celulares, libros, patines, auriculares, etc. Ninguno de ellos está ahí, sino que sólo se ven sus huellas en el hormigón. Se trata de objetos actuales que cualquier ser

humano puede distinguir y con los que puede identificarse: no hay elementos rituales judíos sino pequeñas cosas de la vida cotidiana y representan el quiebre de la vida para los seres humanos que atravesaron la Shoá. Los objetos apelan a borrar las diferencias entre las personas y, como dijo el Arq. Nielsen, *“la ausencia de esa infinidad de elementos que nos conforman como seres culturales, es la ausencia de la cultura”*³.

El proceso que culminó con la inauguración del monumento quedó registrado en el documental “Monumento”, dirigido por Fernando Díaz y estrenado en 2016. Quiero detenerme en la siguiente escena: Nielsen y Marsiglia acuden al Museo del Holocausto de Buenos Aires a presentar el proyecto, ya seleccionado, ante un grupo de sobrevivientes quienes mayoritariamente critican la propuesta. *“Los bloques van a ser usados para jugar y escalar”. “Esto no significa nada”. “¿Por qué una pared? ¿Por qué no un lugar al que uno pueda entrar y decir una palabra a un muerto?”. “Con esto no van a saber qué fue la Shoá”. “La Shoá es historia, no es arte”. “No se entiende nada, ¿qué quiere decir todo esto?”. “¿Por qué no hay objetos judíos, acaso no nos pasó a nosotros?”. “Los cassettes y los auriculares no existían en esa época, ¿para qué están en un monumento que nos tiene que representar?”. “Es un insulto a los que sobrevivimos y a la memoria de los que fueron asesinados”*.

Estos fueron algunos de los comentarios planteados por los sobrevivientes ya ancianos que durante muchos años vienen participando de la tarea de transmitir la Shoá brindando testimonios personales y activando en el Museo. Al parecer, la propuesta del monumento a las víctimas del Holocausto judío no les habla a ellos. Ese monumento que plantea la ausencia de los seres humanos a través de las huellas de los objetos no los interpela, ellos quieren que se explique, que se muestre, que se entienda. Piensan que si hay que explicarlo no sirve.

Dice Nielsen: “Uno ve una estatua de San Martín y ya sabe quién es. ¿Siempre fue obvio? No. Sabés quién es ese señor de a caballo porque te avisaron en la escuela. Los niños anteriores al aviso solamente ven un hombre disfrazado, portando un sable corvo. La estatua convoca la pregunta acerca de quién es ese señor. Qué cosas hizo, por qué está arriba de un

³ En <https://arqa.com/arquitectura/monumento-nacional-a-las-victimas-del-holocausto.html>

pedestal. Y los mayores debemos responder. Necesitamos a ese chico curioso y al adulto dispuesto a contar qué pasó”.

4. Erika Diettes

En 2005 la fotógrafa y artista visual colombiana Erika Diettes expone por primera vez “**Silencios**” en el Teatro Faenza, en Bogotá. Se trata de treinta series fotográficas con imágenes en blanco y negro tomadas durante los encuentros con sobrevivientes judíos residentes en Colombia.

Cada pieza está compuesta por tres fotografías impresas en gran formato y ubicadas en trípticos, formados por una nota escrita a mano por el sobreviviente, un retrato en primerísimo plano del mismo y finalmente, un elemento que rememora su pasado a través de una fotografía de su juventud o de sus allegados, o el número asignado y tatuado en el antebrazo para su registro como prisionero en un campo de concentración.

En cada uno de los encuentros, el sobreviviente brindó el testimonio de su experiencia realizando un ejercicio de memoria personal, aleatorio y sin ninguna guía de preguntas mientras Diettes tomaba las fotografías.

A la inauguración de la muestra asistieron todos los que formaron parte de la obra, junto con sus familiares, convirtiéndose en un espacio de gran trascendencia al que se sumó una significativa carga emocional. La muestra no fue montada en una galería de arte ni en un museo, sino en un teatro que le dio, junto a las dimensiones de cada tríptico, una impronta espectacular.

Puede leerse en el sitio de Diettes que el título de la serie estuvo inspirado en el primer sobreviviente que accedió a ser fotografiado, Maximilian Kirshberg. Él puso como única condición que no se le preguntara nada, por lo que el encuentro entre la artista y él, transcurrió en medio de un mutismo pactado, pero a la vez revelador de toda una realidad personal anclada en la memoria. Por un lado, el sobreviviente, ya mayor, accede a exponerse, a escribir algo sobre sí mismo, a mostrar algún elemento personal. Por el otro, rehúsa a hablar. Esta paradoja de testimoniar y transmitir su experiencia personal de la *Shoá* y a la vez no hablar sobre ello se inscribe en la necesidad de otro lenguaje para comunicar este horror de características únicas.

Es interesante señalar que en la escritura de los sobrevivientes se observan las señales de una lengua española aprendida ya a cierta edad y una sintaxis con errores. Algunos de ellos se refieren a los sufrimientos pasados; otros, solo escribieron sus nombres. Todos evocaron lo pasado y sus fotografías nos hablan de las huellas de los traumas pasados en el presente.

Esta obra fue expuesta en diferentes ciudades de Colombia y en el Museo de Arte contemporáneo de Santiago, Chile.

En 2011 Erika Diettes presenta “**Sudarios**”. Se trata de los retratos de veinte mujeres del departamento de Antioquía que fueron testigos presenciales de actos de horror en el marco del conflicto armado interno colombiano. Las fotografías fueron tomadas mientras ellas daban testimonio y son retratos del daño irreparable que deja la violencia en las víctimas.

Cada fotografía muestra el rostro en primer plano de una mujer. La obra ha sido expuesta en 12 ciudades de 7 países (Polonia, República Dominicana, Australia, México, Argentina, Estados Unidos y Colombia), siempre en lugares sagrados, como iglesias, templos, capillas y monasterios. Las fotos, de gran tamaño, fueron impresas en seda y se montaron suspendidas a diferentes alturas, permitiendo al espectador tener una visión general de todos los rostros, conformando así un todo que alude a un dolor colectivo. El espacio de la muestra otorga una dimensión espiritual que apunta a la trascendencia.

El sudario es la tela que envuelve a una persona fallecida para ser enterrada y a través de ella se distingue la imagen del rostro y la corporalidad del difunto. En la muestra Erika Diettes logra una unidad entre materialidad, espacio expositivo y contenido: el ámbito religioso, la seda en la que están impresas las fotos, la altura a la que están colgadas y la brisa que las mueve.

En las fotografías aparecen mujeres que relataron ante la artista y su lente los detalles del momento en que sus vidas dejaron de ser eso precisamente, el momento en que las más horribles imágenes se llevaron algo de ellas para siempre. Dice la fotógrafa en el libro que acompaña la muestra: “Con mi cámara he sido testigo muchas veces del instante en el que una persona necesita cerrar los ojos porque se hace presente, de nuevo, el dolor del momento que dividió su vida en dos” (Diettes, 2015: 46). Solo una de las mujeres aparece con los ojos

abiertos. Las demás solo pueden evocar ese terrible dolor con los ojos cerrados. “Sudarios” interpela a cada espectador, lo convierte en testigo del dolor, construyendo una relación entre lo íntimo del relato y lo público de las imágenes.

Ambas obras, “**Silencios**” y “**Sudarios**”, son el producto de un largo proceso en el que Diettes se convirtió en testigo de un testimonio, en documentadora del dolor de los demás. Su propio trabajo se convirtió en archivo de memoria ya que no se trató solamente de fotografiar personas que sufrieron los horrores más atroces, sino del acto fotográfico en el momento de la narración del testimonio. Ambas obras se inscriben en el itinerario artístico del artista francés Christian Boltanski caracterizado por la actividad de “contar historias” y hacer con ellas un depósito de memoria.

La ausencia, la muerte y la memoria están presentes en las fotografías de Diettes que, como tales, constituyen un residuo de lo que fue. Las imágenes congelan un instante de profunda tristeza, la expresión de esos rostros que recuerdan hechos horribles. En ambos casos, en la Shoá y en la violencia en Colombia, hubo desaparición de personas, ausencia de tumbas, puro dolor. El proceso propuesto por la artista permitió a estos sobrevivientes una aproximación a ese duelo que en su momento no pudieron hacer, los ayudó a traer al presente algo de lo innombrable, de lo irrepresentable.

“La realidad tiene muchas perspectivas, pero la víctima tiene la suya propia que no es la de la historia, ni la de la ciencia, ni la de la sociología. No es una perspectiva más, pues lo que ella ve es el lado oculto de la realidad” (Mate, 2003). Erika Diettes cuenta estas historias desde la perspectiva de las víctimas y la sitúa así en un lugar diferente, a medio camino entre la memoria y el arte.

¿Qué pasa con el carácter espectacular que adquieren las imágenes en estas muestras? ¿Qué provocan en el observador? Si el arte en general tiene una dimensión de placer, ¿cómo se conjuga esta propuesta de contar el horror con el deleite de mirar una obra de arte?

En ambos casos, la artista logra un equilibrio entre los elementos retóricos y poéticos que atraviesan las fotografías y el montaje. No se trata de una estetización del horror ni de una mirada morbosa del sufrimiento, sino de lograr que “toda memoria del sufrimiento pasado se convierta en una medida de identificación humanista” (Baer, 2006: 39).

5. Algunas reflexiones

Durante muchos años los sobrevivientes de hechos históricos traumáticos nos trajeron su recorte personal, su mirada o su silencio. El testimonio de lo vivido los ha ayudado a elaborar el duelo por sus seres queridos que carecen de tumba y nos ha ayudado a todos los que los escuchamos a entender nuestra propia historia desde perspectivas diferentes. Testimoniar el infierno fue y es para muchos de ellos el motor de sus vidas, el compromiso con sus muertos y la prueba de que la Historia no es un concepto abstracto. Los sobrevivientes les dieron a los acontecimientos una presencia concreta, un nombre y un apellido, un rostro. Nos plantearon que la memoria puede ser tangible.

Pero la desaparición física de los sobrevivientes nos plantea nuevos desafíos a la hora de iluminar esos acontecimientos. Ya no tendremos esos relatos directos cargados de emoción ni los ojos vidriosos que despiertan en nosotros empatía, sentimientos y reflexiones. Tendremos solo la representación de esos sobrevivientes, de sus relatos, de sus historias. Tendremos imágenes y palabras presentadas por otros. Y esto es lo que hicieron los arquitectos que levantaron el monumento en la Plaza de la *Shoá* y lo que hizo Erika Diettes en sus dos muestras. Ellos hicieron arte con los horrores vividos por los sobrevivientes y así los acercaron a nosotros.

El arte, en todas sus expresiones, agrega valor a los testimonios de los que sufrieron el infierno: aporta sensibilidad y percepción, identificación e imaginación, es capaz de despertar la curiosidad y abrir nuevas ventanas para transmitir la memoria. Sin embargo, la dimensión de placer que tiene el arte podría producir rechazo a la hora de conectarlo con el genocidio. Este es uno de sus dilemas.

En el caso del monumento, los sobrevivientes expresaron su disconformidad con la propuesta porque “Esta no es nuestra *Shoá*”. No se sienten identificados con el monumento porque no explica, no cuenta, solo representa. No aceptan que el hecho artístico es un ejercicio personal que plantea una opción dejando afuera muchas otras. Erika Diettes fotografió el instante en que esas personas relataron cómo sus vidas cambiaron para siempre y el modo en que montó las muestras nos habla de su intención de despertar en el observador no solo sentimientos, sino preguntas.

Ambas producciones artísticas nos plantean la necesidad de ir más allá de la información, de acercarse a la experiencia, de abordar la transmisión de la memoria desde

perspectivas variadas y personales. También nos brindan un espacio más para la construcción de la memoria colectiva, ya que “contar, registrar, mostrar y tratar de entender nuestra historia desde todas las perspectivas posibles, además de ser una necesidad, es también nuestra obligación” (Diettes, 2015: 31).

Bibliografía

APPELFELD AHARON, 16.03.2005, “Memoria sin sobrevivientes”, *Haaretz*, Tel Aviv.

BAER ALEJANDRO 2006, *Holocausto. Recuerdo y representación* (Madrid: Losada).

DIETTES ERIKA 2015, *Memento Mori* (Staunton: George F. Thompson Publishing).

LEVI PRIMO 2005 (1947), *Trilogía de Auschwitz* (Barcelona: Ed. El Aleph).

MATE REYES 2003, *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*, (Madrid: Trotta).