

## MEMORIA Y REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA: LÍNEAS DE REFLEXIÓN Y DEBATES EN TORNO AL HOLOCAUSTO

**Florencia Larralde Armas**

Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

### Resumen

En este artículo abordaremos los debates y tópicos consolidados en las últimas tres décadas sobre la representación del Holocausto, en tanto suceso límite. La problemática que trabajaremos ha estado presente desde finalizada la guerra y es permanentemente reactualizada por las diversas representaciones artísticas que continúan realizándose a la fecha. Las imágenes del pasado son remodeladas por la cultura contemporánea, reabriendo una y otra vez los debates iniciados por el célebre postulado de Theodor Adorno acerca de escribir poesía después de Auschwitz.

**Palabras clave:** memoria, arte, representación, Holocausto.

En el siguiente artículo abordaremos los debates y tópicos consolidados en las últimas tres décadas sobre la representación del Holocausto, en tanto suceso límite. El presente ensayo bibliográfico repasa los principales hitos de esta polémica, con un profundo hincapié en las reflexiones sobre la representación visual.

La problemática que abordaremos ha estado presente desde finalizada la guerra y es permanentemente reactualizada por las diversas representaciones artísticas que continúan realizándose a la fecha. Las imágenes del pasado son remodeladas por la cultura contemporánea, reabriendo una y otra vez los debates iniciados por el célebre postulado de Theodor Adorno, acerca de escribir poesía después de Auschwitz. Como expone Friedlander (2007), durante los años setenta, el cine y la literatura inauguraron nuevas formas de representar el Holocausto y la solución final, poniendo a prueba sus modos discursivos y abriendo caldeados debates, que se desplazaron al ámbito historiográfico. Las discusiones del llamado “debate de los historiadores” alemanes, de la mano de Hayden White y Carlo Ginzburg, en un ciclo de conferencias durante 1986, plantean cuestiones que se refieren también a otras formas de representación además de la historia, por eso recuperaremos algunos de sus tópicos.

## Las puertas del problema

Contar el pasado siempre ha sido el trabajo de relatores, artistas, voceros, juglares y luego de historiadores y periodistas. Relatar era siempre estetizar, los cuentistas hacían uso de palabras y metáforas para transmitir a los habitantes las historias de tiempos lejanos. Siempre había un distanciamiento con el tiempo de los hechos, y los artistas representaban los grandes hechos de la humanidad como guerras y batallas, muertes y victorias en los escenarios, y el público conocía y aprendía sobre su origen, sus creencias y su historia.

El Holocausto es un acontecimiento sin precedentes, un quiebre en la historia mundial. Por eso emerge la cuestión de cómo contar ese pasado, porque nunca se tuvieron que narrar acontecimientos semejantes en la historia. Según Friedlander, "el exterminio de los judíos de Europa es tan accesible a la representación como cualquier otro suceso histórico. Solo que en este caso tratamos con un hecho que pone a prueba nuestras tradicionales categorías de conceptualización y representación: un "suceso límite". Lo que hace de la solución final un suceso límite es el hecho de ser la forma más radical de genocidio que encontramos en la historia: el intento voluntario, sistemático, industrialmente organizado y ampliamente exitoso de exterminar por completo un grupo humano en el marco de la sociedad occidental del siglo xx" (2007: 23). En este sentido, LaCapra considera que "se ha alcanzado un límite, y una vez llegado allí ha ocurrido algo radicalmente transgresivo o inconmensurable. El límite puede alcanzarse más de una vez en la historia y seguir siendo distintivo o incluso único en un sentido específico y muy importante" (2008: 41).

Semejante acontecimiento pone a prueba las formas de transmisión, ya que, por un lado sus perpetradores sistemáticamente borraron las huellas de sus acciones, y por el otro las propias víctimas y testigos no podían creer lo que estaban viviendo y, como reflexiona Friedlander, "tal 'incredibilidad' va en contra del "imperativo categórico" que ha dominado la existencia de todos aquellos que vivieron esos sucesos y de muchos otros: rescatar la memoria" (2007: 44).

Por eso, la necesidad de transmisión se ve unida a la pregunta por cómo realizarla, y aún es importante preguntarse cómo representar. Creemos que la importancia de esta pregunta radica en la necesidad de honrar la memoria de las víctimas y de los sobrevivientes de tales hechos de violencia. Alejandro Baer explica certeramente que "cualquier traspás en la representación histórica o estética resonaría no simplemente como un 'error' o una falta de tacto o una manifestación de mal gusto, sino como una violación, una traición a la memoria de las víctimas" (2006: 90). En este sentido, Andreas Huyssen sostiene que, "desde la década de 1980, la gran cuestión ya no es si representar el Holocausto en la investigación y en la literatura, en el cine y en el arte, sino cómo hacerlo" (2001: 119).

Friedlander sintetiza los debates sobre la representación del Holocausto en dos tópicos: la necesidad de "verdad", por un lado, y los problemas que suscitan la opacidad de los sucesos y la opacidad del lenguaje en sí, por el otro. Dentro de esta problemática, se abordó la cuestión del tono narrativo en la escritura histórica. White propone una "voz media", y Lang una "escritura intransitiva", que vendrían a poner en

consideración el dilema acerca de los relatos posibles. El ejercicio de la escritura intransitiva de Lang, por ejemplo, hace explícita una intersubjetividad que no impone descripciones, sino que configura relatos en forma de acción lingüística. En el mismo sentido, para LaCapra el “Holocausto pone en contacto al historiador con la transferencia en la forma más traumática imaginable, pero de un modo que habrá de variar según la posición del analista” (2007:175), es por eso que las formas en que se usa el lenguaje son fundamentales para gestionar esta relación transferencial entre el escritor/historiador y el lector. De acuerdo con las reflexiones de Friedlander, “elaborar exige que antes reconozcamos que estamos involucrados en relaciones de transferencia con el pasado, las que asumen formas que varían según las posiciones en las que nos hallamos como sujetos, posiciones que rehacemos, que inventamos. También implica el esfuerzo de contrarrestar el reprocesamiento proyectivo del pasado, gracias al que negamos algunos de sus rasgos y expresamos nuestro deseo de dar con un sentido autoconformador o creador de identidad. Por contraste, la elaboración está vinculada al papel de ciertas distinciones problemáticas pero significativas, incluyendo la distinción entre la reconstrucción exacta del pasado y el intercambio comprometido con él” (2007: 196).

### **Nuevas generaciones y la necesidad de transmisión**

Dominick LaCapra (2008) y Andreas Huyssen (2002) coinciden en señalar que el pasado reciente alemán “ha quedado marcado por la proliferación de museos, monumentos y memoriales dedicados al Holocausto. Los testimonios de los sobrevivientes ocupan un lugar de especial significación entre los sitios de la memoria, y el trauma y tienen un espacio importante entre museos y exposiciones” (LaCapra, 2008: 24).

De acuerdo con las reflexiones de LaCapra, es importante señalar que la memoria exige el tipo de trabajo que Freud relacionaba con la elaboración del pasado. “En este sentido, la memoria existe no solo en tiempo pasado, sino también en presente y en futuro. Relaciona el conocimiento y la crítica inmanente con la trascendencia situacional del pasado que no es total pero que resulta esencial para la apertura a posibilidades más deseables en el futuro” (LaCapra, 2008: 29). Para Andreas Huyssen, el centro del problema sobre la representación se instala en la necesidad de transmisión “inexorablemente mediática” (2002: 123) de este acontecimiento a las generaciones que nacieron después de las víctimas; por eso los múltiples dispositivos artísticos, mediáticos, museales, periodísticos, autobiográficos y científicos le garantizarían un lugar en la esfera de la memoria, aunque, aclara, estas representaciones no todas tienen el mismo valor. De acuerdo con las reflexiones del autor, “hay ciertamente un núcleo de verdad que se desprende de la idea de la inconmensurabilidad de Auschwitz en tanto acontecimiento histórico, descrito por Habermas con justa razón como quiebre de la civilización en lo que se refiere a su dimensión político-histórica; por ende, también tiene consecuencias para la representación estética” (Huyssen, 2002: 123).

## **Dos casos paradigmáticos**

Para Berel Lang, la diferencia que hay entre una representación y su objeto es que la representación añade algo o altera al objeto y aclara que “en este sentido, lo opuesto a lo representacional no es lo abstracto (aplicado, por ejemplo, a la pintura no figurativa), sino lo literal: el objeto tal como es antes –o fuera– de su re-presentación” (2007: 447). Representar implica una serie de posibles manifestaciones y características, es decir que siempre que se represente algo, además de su contenido manifiesto, habrá una exclusión de otro tipo de formas de representarlo. En este sentido, LaCapra sostiene que “ante hechos semejantes el lenguaje puede colapsar, y el minimalismo puede terminar siendo la mejor forma de representación” (2007: 176), aunque es más fácil señalar lo que no funcionó que legislar sobre el enfoque por adoptar para tratar de escribir o hablar del Holocausto.

El lugar en donde se fijan los límites para la representación aún es una discusión no resuelta; según el trabajo de Baer (2006) podemos demarcar tres grandes líneas de debate: la aporía estética, la verdad histórica y la no trivialización. LaCapra, Baer y Lang coinciden en señalar que los límites no existen de por sí prefijados, sino que se fijan ante la presencia de la transgresión, y están sujetos a una variación continua, ya que se trata de convenciones culturales.

Una de las tesis de la discusión fue la idea de lo “irrepresentable”, que se basa en que el acontecimiento del Holocausto, es decir, el referente en cuestión, es tan complejo y singular por su dramatismo, alcance y metodología que cualquier representación (sea visual, cinematográfica o historiográfica) será incompleta e inacabada, ya que ningún lenguaje será capaz de describirlo o representarlo totalmente.

Dominick LaCapra sostiene esta tesis y explica que son las propias víctimas las que muchas veces no podían creer lo que les estaba pasando o lo que estaban observando; es decir que ya en el momento mismo en que sucedía el acontecimiento, se presentaba de una forma que carecía de sentido hasta para las propias víctimas. De manera que “las características del objeto, aquello que lo hace distintivo histórica y moralmente, debían tener sus consecuencias sobre las formas y modos de su representación” (Baer, 2006: 93).

Desde el arte se han dado diferentes abordajes a las representaciones del Holocausto, en múltiples dispositivos y formatos. Theodor Adorno fue uno de los grandes opositores a este tipo de representación, ya que exponía que el arte tiene una dimensión de despliegue de placer o belleza, y este en conexión con el genocidio, era repudiable; es por eso que sostuvo que no podía haber ningún tipo de estetización basada en el sufrimiento de las víctimas. Su célebre frase sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz fue el emblema de este tipo de perspectiva en relación con lo irrepresentable. A su vez Adorno promueve otro imperativo, que es el del recuerdo. Y en este punto se entra en una paradoja, por un lado, está la obligación de recordar y por lo tanto la de contar y, por el otro, la prohibición de estetizar. La memoria se vio coartada de cualquier lenguaje artístico por este precepto, pero obviamente este fue transgredido innumerables veces. Lo cierto es que este precepto suele convertirse en una clave a partir de

la cual analizar diferentes producciones artísticas (cine de ficción, novela, artes plásticas, fotografía, etc.), con lo cual se le otorga aceptación, muchas veces con reservas, al género documental por ser sobrio.

Según Friedlander (2007), la solución final es lo que permite que el pensamiento posmoderno cuestione la validez de visiones totalizadoras de la historia y propicie multiplicidad de abordajes posibles e igualmente válidos. De modo que cada obra crea problemas específicos que tienden a girar en torno a la noción de verdad de lo que se narra. En el mismo sentido, Huyssen (2002) sostiene que se trata más bien de comparar diferentes representaciones artísticas, que de delinear una forma correcta o no de representación, ya que como no existe una única forma del recuerdo, tampoco existe una única forma de representación.

Para Huyssen el debate sobre la representación fílmica se sintetiza en una discusión entre la alta modernidad y la cultura de masas. Encarnando el film *Shoa*, de Lazmann el primer rango, y las películas y series norteamericanas *Holocausto* (1978), *La lista de Schindler* (1993) o *La vida es bella* (1997), entre otras, el segundo. Según Adorno y Marcuse, la industria cultural de masas, considerada la mercantilizadora de la cultura, convierte todo sentido real de la historia y memoria en puro espectáculo y entretenimiento; es por eso que esta nunca podría realizar tareas como el esclarecimiento, la educación o la transmisión de la memoria del Holocausto. De hecho, Santner define al cine como una “dinámica del fetichismo narrativo tal como funciona en un ámbito de producción cultural donde el placer narrativo y el placer visual se entremezclan libremente” (2007: 229).

A continuación reconstruiremos algunas reflexiones que despertaron *Shoa* en tanto representación de alta modernidad, y *Mauss* en tanto representación del Holocausto desde dispositivos de la cultura de masas. Ambas propuestas artísticas nos ayudarán a poner a prueba estas afirmaciones.

#### *Shoa* (1985), de Claude Lazmann

De acuerdo con el análisis de LaCapra, este film le plantea provocativas preguntas a la historia, ya que “los verdaderos límites de la autonomía del arte son puestos a prueba no solo desde la historia, sino también desde la ética, en la medida en que el arte se ocupe de casos límite que siguen planteando temas que afecten a la sensibilidad y por momentos no puedan ser abordados” (2008: 118). Entre los interrogantes que plantea el film se encuentran preguntas como quiénes pueden contar (la reflexión sobre la voz de los testigos es un punto eje dentro del film), hasta dónde es posible la transferencia, cómo se trabaja el trauma y el duelo, cuáles son los géneros legitimados para relatar semejantes acontecimientos y, si es necesaria, la pregunta sobre “por qué” sucedieron tales hechos.

*Shoa*, de Lazmann, es un film documental que aborda el Holocausto en primera persona y con testigos directos. Se trata de un film de nueve horas de duración, que tiene por eje los relatos de los sobrevivientes, sin utilizar materiales de archivo de ningún tipo, ni recreaciones. Sus largas tomas a los rieles del tren y a los paisajes, que ya tienen muy pocas huellas de la realidad vivida cuando allí funcionaban los campos de

concentración nazi, son un símbolo del paso del tiempo. Siendo este una preocupación central, aquí intenta abordar el pasado desde la memoria y las huellas del pasado en el presente.

Dominick LaCapra (2008) realiza un minucioso análisis del film, poniendo en relación su reflexión sobre la película con complementos extrafílmicos (como entrevistas y declaraciones de Lazmann), para comprender los alcances de este documental que se ha convertido en un hito dentro de los debates sobre la representación. Así, resalta contradicciones y dice, por un lado, que Lazmann se contradice en explicar que el Holocausto tiene una “característica radicalmente disyuntiva” y de “carácter único” y, por el otro, lo presenta como la “culminación de la historia occidental, especialmente respecto del antisemitismo” (2008: 119).

Según Baer (2008), de las prolíferas opiniones que despertó esta problemática surgen algunos “límites” y prohibiciones que toda propuesta por contar el Holocausto debería afrontar, respetar o intentar evitar. En principio, habría que preguntarse si hay elementos que deformen, minimicen o banalicen los sucesos y el lugar en donde se fija la frontera de lo ética y estéticamente admisible. Algunas de las discusiones fueron protagonizadas por Lazmann, quien se enmarca dentro de una de las grandes prohibiciones, y es la de no estetización, ya que se trata de un documental sobrio, testimonial y sin imágenes fotográficas o de archivo. Esta realización tuvo tal importancia que es imposible hablar de los debates sobre la representación sin mencionarla, porque ella se funda dentro de los límites bajo los cuales se ha organizado el debate trabajado por múltiples pensadores de la época. Desde esta línea de pensamiento, la única forma de representar el Holocausto parece ser el testimonio del testigo. Esta línea de pensamiento, pone un límite a la imagen fotográfica y visual. Baer explica que “la negativa a mostrar imágenes tales como las muchas que existen sobre la liberación de los campos de concentración se sustentaba, en primer lugar, en un criterio estético que recelaba mostrar de manera realista un horror de esa magnitud. Su justificación se resume, por un lado, en que las víctimas son desposeídas de su dignidad como personas, de su humanidad y, en cierta forma, son revictimizadas. Por otro, obedece también a que la crudeza de las imágenes bloquea la capacidad de conocimiento del espectador” (2006: 105).

Este límite impuesto a la imagen ha sido quebrantado por las innumerables fotografías que han circulado; pero esta idea de Lanzmann sobre el valor del testimonio fue retomada. Pero de una manera en que la palabra o el testimonio anclan el sentido de la imagen, ya que como ha explicado Barthes (1994), una de las características primordiales de la imagen es su polisemia. Ya que tales fotografías podían mostrar los horrores y violaciones de los derechos humanos, pero sin información contextual carecen de sentido. En el mismo sentido, Didi-Huberman sostiene que “las imágenes se vuelven preciosas para el saber histórico a partir del momento en que se ponen en perspectiva en unos montajes de inteligibilidad” (2004: 232). Didi-Huberman propone asumir el riesgo de mirar las fotografías del horror nazi y darles la importancia que merecen. En su libro *Imágenes Pese a todo*, contesta a la tesis de lo inimaginable y responde que hay fotografías que fueron testigos de las muertes en los campos de concentración nazi, se trata de cuatro

fotografías sacadas por miembros del Sonderkommando al crematorio V de Auschwitz con el objetivo de dar testimonio de lo que allí sucedía, ya que víctimas de los campos arriesgaron su vida para sacar y dejar una huella que lo muestre. El autor analiza cómo mirar esas fotos y qué es lo que nos muestran. Una de las cuestiones interesantes para rescatar es la idea de no hablar del Holocausto en términos absolutos, es decir, no pretender ni entender, ni imaginar, ni conocerlo todo, sino apuntar a saber retazos, partes de la verdad que, por ejemplo, dejan entrever estas imágenes. Y agrega que para recordar hay que imaginar, es por eso que es necesario ver las fotografías, porque ellas contienen instantes de verdad. Y, sobre todo, cuando se trataron de un acto de resistencia política.

A ojos de LaCapra, el film *Shoa* “no se trata estrictamente de un documental pues sus escenas están cuidadosamente construidas” (2008: 116), de hecho el autor analiza la secuencia de Abraham Bomba, el barbero en Treblinka, y demuestra que se trata de toda una puesta en escena para acentuar rasgos del relato. El debate sobre el género ha sido uno de los ejes de la discusión, categorizando el film de Lazmann como un documental sobrio y, por ende, aceptado como un tipo de representación legitimada para contar el Holocausto. En referencia a la noción de testigo y testimonio, LaCapra sostiene que en el film Lazmann “entiende por transmisión no sólo el testimonio sino también, más insistentemente, la encarnación, el revivir concreto, o lo que en la terminología psicoanalítica se llamaría pasaje al acto” (2008: 122), es decir, que los sobrevivientes reviven y pasan al acto sufrimientos pasados.

Otro de los puntos que es posible abordar es la ausencia del “porqué” en el film; según Lazmann, “este enfoque demanda el reconocimiento activo de que todo dar cuenta –representación, relato, comprensión, explicación, forma de conocimiento– está constitutivamente limitado, sobre todo cuando se trata de ciertos fenómenos” (LaCapra, 2008: 177).

#### *Mauss*, de Art Spiegelman

Aquí pondremos en relieve algunas reflexiones que despertó *Mauss*, de Art Spiegelman, una historieta que narra el Holocausto a través del pasaje a dibujo de una serie de entrevistas realizadas a su padre, sobreviviente de Auschwitz; y sus personajes son encarnados por sujetos con cabeza de animal.

De acuerdo con el análisis de Huysen, “el recurrente conflicto entre representabilidad e irrepresentabilidad encuentra aquí un tercer vector. En efecto, por un lado, *Mauss* confirma la irrepresentabilidad del Holocausto recurriendo a un distanciamiento de una metáfora basada en animales y evitando la estetización gracias a la refinada y sobria sencillez de la historieta en blanco y negro; pero, por el otro lado, apuesta a la narratividad y a autenticar la secuencia de viñetas por el hecho de que se basa en una historia de vida” (2002: 128). Para el autor, el recurso de dibujar a los personajes como animales logra evitar la “fascinación voyeurista que siempre acecha a estos casos de violencia” (2002: 128) y acercar al espectador a esa historia traumática sin caer en una parálisis mimética. Otro de los potenciales de esta historieta es que aborda el Holocausto desde la historia de una familia, logrando evitar lo que Huysen denomina

“abstracción documental del genocidio”, entre las que incluye esos documentales y fotos de miles de cadáveres y las pirámides de zapatos o bien la inconmensurabilidad de las estadísticas. Y explica que “al bloquear las reacciones automáticas de compasión, ya que se exige del lector que traduzca lo roedor en humano, al evitar al mismo tiempo las abstracciones numéricas y al insistir en la historia de vida concreta, Spiegelman supera con rigor único el conflicto entre representación objetiva, documental (que finalmente anestesia al lector u observador respecto del sufrimiento individual) y el testimonio subjetivo autobiográfico (que sólo genera empatía y conmoción respecto del padecer individual)” (2002: 131). A su vez, LaCapra y Huyssen coinciden en observar que es puesto en entredicho el lugar del dispositivo artístico utilizado, ya que se genera una imposibilidad de decidir entre arte y cultura de masas, así como de ficción o no ficción, de modo que entra de lleno en la problemática de cómo representar el Holocausto en la memoria de los que nacieron después.

En este sentido, LaCapra (2008) explica que para que la memoria sea efectiva en el nivel colectivo, es necesario que el relato llegue a una vasta cantidad de público y ese es otro de los logros de *Mauss*. De acuerdo con el autor, otro de los puntos clave es el lugar de las nuevas generaciones en la elaboración y transmisión del Holocausto. Ambos autores señalan que en la obra de Spiegelman se observa el lugar del pasado en el presente, y cómo las generaciones nacidas luego problematizan su identidad y el trauma de lo sucedido.

LaCapra afirma que “una de las dimensiones más desafiantes (y persistentes) de *Mauss* es su uso de lo carnavalesco como una modalidad de la memoria con respecto a *Shoa*” (2008: 199), cuestión que posibilita el trabajo de duelo y elaboración del trauma. Para el autor uno de los puntos clave que trabaja *Mauss* es la posición subjetiva del hijo del sobreviviente, o más generalmente, del judío de una generación posterior. Y es en este sentido que “la autoconciencia crítica de *Mauss* tiende a detenerse en cierto punto o volverse indeterminada” (2008: 202), ya que Spiegelman da cuenta de esa dificultad para alguien nacido posteriormente.

Nos gustaría cerrar estas consideraciones con una cita de LaCapra, que dice: “en realidad las imágenes mismas de *Mauss* pueden considerarse no como representaciones imaginativas de lo irrepresentable, sino como recursos mnemotécnicos condensados y a veces desconcertantes que ayudan a recuperar acontecimientos que uno preferiría olvidar, y las complejas relaciones entre imagen y palabra, padre e hijo, madre e hijo, historia y arte sirven de recordatorios de las dificultades y de las variadas funciones de trabajo de la memoria que se ocupa de las experiencias extremas y los acontecimientos límite” (2008: 205).

### **Palabras finales**

Como vimos a lo largo de estas páginas, el trabajo de la historia, la memoria y el arte se ve enfrentado a una situación semejante ante los acontecimientos límite; y su importancia radica en que se trata de impedir, sobre todas las cosas, el olvido de tales acontecimientos. Anton Kaes se pregunta “¿cómo representar esta

ocurrencia histórica, a la que menos se entiende cuanto más se la conoce, en los medios masivos de la actual industria del entretenimiento?” (2007: 314) y concluye que es mediante el arte que podemos trascender las “reglas del conocimiento”, es decir, las de la evidencia documental, los datos, las cifras. Es a partir de creaciones artísticas que se puede arrojar un poco de luz sobre la imaginación social sobre los hechos, ya que frente a las reconstrucciones realistas de los hechos nos hemos vuelto escépticos, porque percibimos que no es posible llegar a la verdad con toda su complejidad. Por su parte, Berel concluye que “de hecho, podría decirse que incluso ciertas malas representaciones de la solución final a manos de la escritura imaginativa –representaciones que apuntan al melodrama, el sentimentalismo o la irritación– estarían autorizadas por estar dentro de los límites; tales escritos, podría sostenerse, sirven de propósito de llamar la atención sobre el acontecimiento histórico en sí” (2007: 468). Para Berel, el límite más general contra el que toda representación del Holocausto debería enfrentarse es el silencio.

Es en este sentido que Andreas Huyssen manifiesta que “los criterios para representar el Holocausto no pueden consistir en la corrección, el decoro o el temor reverencial, como si se tratara de ser correcto en vista de un objeto de culto. El temor reverencial y el silencio respetuoso acaso sean necesarios cuando uno se enfrenta al sufrimiento del sobreviviente individual, pero están fuera de lugar como estrategia discursiva frente al acontecimiento histórico, aun cuando ese suceso guarde en su núcleo algo de indecible e irrepresentable” (2002: 154).

### **Bibliografía**

- Anton, Kaes (2007), “El holocausto y el fin de la historia: la historiografía en el cine”, en Saul Friedlander (comp.), *En torno a los límites de la representación. El Nazismo y la solución final*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Baer, Alejandro (2006), *Holocausto. Recuerdo y representación*, Madrid, Losada.
- Barthes, Roland (1994), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.
- Berel, Lange (2007), “La representación de los límites”, en Saul Friedlander (comp.), *En torno a los límites de la representación. El Nazismo y la solución final*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Didi-Huberman, Georges (2004), *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós.
- Friedlander, Saul (2007), *En torno a los límites de la representación. El Nazismo y la solución final*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Huyssen, Andreas (2002), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LaCapra, Dominick (2007), “Representar el Holocausto: reflexiones sobre el debate de los historiadores”, en Saul Friedlander (comp.), *En torno a los límites de la representación. El Nazismo y la solución final*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

LaCapra, Dominick (2008), *Historia y memoria después de Auschwitz*, Buenos Aires, Prometeo.  
Santner, Eric (2007), "La historia más allá del principio del placer: algunas ideas sobre representación del trauma", en Saul Friedlander (comp.), *En torno a los límites de la representación. El Nazismo y la solución final*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.