

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

En torno a la representabilidad o i(re)presentabilidad de ciertos acontecimientos del pasado reciente.

Scheck, Daniel Omar (Universidad Nacional del Comahue / CONICET).

Cita:

Scheck, Daniel Omar (Universidad Nacional del Comahue / CONICET). (2007). *En torno a la representabilidad o i(re)presentabilidad de ciertos acontecimientos del pasado reciente. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/668>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

XI° JORNADAS INTERESCUELAS / DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

Tucumán, 19, 20 y 21 de Septiembre de 2007

Institución organizadora: Departamento de Historia Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán

Título del trabajo: **En torno a la representabilidad o i(re)presentabilidad de ciertos acontecimientos del pasado reciente.**

Mesa Temática Abierta N° 76: “Problemas teóricos y metodológicos de la representación del pasado reciente: conocimiento histórico y memoria”.

Coordinadores: María Inés Mudrovcic (Universidad Nacional del Comahue-CONICET) – Verónica Tozzi (Universidad de Buenos Aires-CONICET)

Pertenencia institucional: Universidad Nacional del Comahue-CONICET.

Autor: **Scheck, Daniel Omar**

E-mail: scheckdaniel@yahoo.com.ar

Ciertos acontecimientos del pasado reciente -denominados extremos, límites, traumáticos, conflictivos, etc.-, cuestionan o incluso escapan a las técnicas y los mecanismos de representación tradicionales que utilizan los historiadores. Ya sea desde un enfoque realista, como desde un abordaje ficcional, este tipo de acontecimientos produce representaciones insatisfactorias, parciales, dudosas, problemáticas, de lo ocurrido. En el presente trabajo se aborda la discusión en torno a la representabilidad o irrepresentabilidad de estos acontecimientos a partir de un análisis acotado a lo expresado por White y Lyotard en alguno de sus escritos dedicados al tema.

* * *

En el marco de las conferencias editadas por Saul Friedländer bajo el título *Probing the Limits of Representation*, Hayden White se pregunta, precisamente, si existe algún tipo de límite en la *clase* de relato que puede responsablemente ser contado acerca de fenómenos tales como el nazismo y la solución final [¹]. Se pregunta, asimismo, si tales acontecimientos extremos de nuestro pasado pueden ser tramados en cualquiera de los modos posibles, o si se trata de una clase especial de acontecimientos que sólo admiten ser tramados de una única manera. Es decir, esta clase de acontecimientos, ¿impone límites absolutos e infranqueables a

¹ Cf. White, H., “Historical Emplotment and the Problem of Truth” en Friedländer, S. (editor), *Probing the Limits of Representations. Nazism and the “Final Solution”*, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1992, pp. 37 y ss. Algunos años después, este mismo escrito fue publicado por White en *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1999, pp. 27-42. [Existe traducción al español en White, H., *El texto histórico como artefacto literario*, traducción de Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino, introducción de Verónica Tozzi, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 189 y ss.].

lo que puede decirse acerca de ellos, o son, como otros eventos históricos, infinitamente interpretables y en última instancia “indecidibles” [*undecidable*]? Si se admite lo primero, estaríamos ante una clase especial de acontecimientos que entraña cierto grado de indecibilidad o irrepresentabilidad; si ocurre lo segundo, al igual que otros acontecimientos históricos, no estarían restringidos a un único tramado posible sino que admitiría la adjudicación de diferentes significados a través de diversos tipos de trama. El problema que enfrenta White en este último caso, y del cual sólo se hará mención en el presente trabajo, es el de cómo justificar la aceptación o el rechazo de una narrativa de la “Solución Final”, por ejemplo, tramada de un modo pastoral o cómico. En tales situaciones, sostiene el autor, se justifica apelar a los hechos para desechar de la lista de narrativas contrapuestas aquella que trame el acontecimiento del modo citado [2].

Volviendo a la cuestión del grado o tipo de representación que admiten estos acontecimientos, conviene aclarar que White se aleja de aquellos autores que consideran que la Solución Final es virtualmente irrepresentable en el lenguaje –cita los casos de Steiner y Eckhardt. Desde esta posición se afirmaría que este acontecimiento es de una naturaleza tal que escapa a la descripción desde cualquier lenguaje y a la representación por cualquier medio. White desestima esta versión más extrema para detenerse en la postura de Berel Lang, quien sostiene que las limitaciones en la representación son mayores en el discurso figurativo y ficcional y no son tantas en una escritura literal. Según Lang, si pretendemos elaborar un relato auténtico y veraz del genocidio sólo podemos echar mano a una crónica literal de lo acontecido. Si hacemos algo más que sólo “contar los hechos” nos deslizamos hacia el discurso figurativo y la estilización (esteticismo), exponiéndonos a los peligros del narrativismo y el relativismo del tramado. Para Lang, cualquier representación “literaria” (poética, ficcional), es moralmente inferior a un relato histórico acotado y desnarrativizado. El lenguaje figurativo va más allá de la literalidad de la expresión y desvía la atención de aquello de lo que se pretende hablar. En suma, el discurso figurativo personaliza, deshistoriza y generaliza los acontecimientos que han ocurrido específica y contingentemente, dando una imagen equívoca y equivocada del tema y disminuyendo su trascendencia.

Para White: “son consideraciones como éstas las que llevan a Lang a sostener la concepción de que eventos como el genocidio nazi son intrínsecamente ‘anti-representacionales’, por esto aparentemente entiende, no que ellos no pueden ser representados, sino que es paradigmático de esta clase de acontecimientos que sólo pueden

² Cf. *Ibidem*, p. 40.

ser contados de un modo literal y fáctico” [3]. Es decir, Lang entiende que estos acontecimientos deben ser representados en un lenguaje ayuno de toda metáfora, tropo y figuración. Según la lectura que hace White, de la postura de Lang se seguiría que, si todo relato debe tener una trama, y si todo tramado es una forma de figuración, entonces toda narrativa del Holocausto, cualquiera sea el modo en que sea tramada, se encontraría condenada. Lang reclama, para quien sea que escriba sobre el Holocausto, una postura ni objetiva ni subjetiva, que no sea la del científico social ni la del poeta, sino más bien que se asemeje a la “escritura intransitiva” de Roland Barthes. El producto de la “escritura intransitiva”, un discurso que “niega la distancia entre el escritor, el texto, aquello de lo que se escribe y el lector” [4], puede servir como un modelo para cualquier representación del Holocausto, tanto histórica como ficcional.

Según sostiene White, la propuesta de Lang puede resultar útil para abordar las cuestiones suscitadas por la representación del Holocausto, aunque conviene recuperar la significación que la escritura intransitiva tenía originalmente en el propio Barthes. Para este último la escritura intransitiva es un rasgo que caracteriza la escritura modernista y la distingue del realismo clásico. El modernismo literario [5], siguiendo el recorrido que White hace de los estudios que Barthes y Auerbach dedicaron a esta corriente, no supondría un rechazo total del realismo clásico, sino su reformulación y readaptación a una nueva realidad histórica. El modernismo mantendría la preocupación por representar la realidad de un modo realista, y aún identificaría realidad con historia. No obstante, el modernismo aparecería como una suerte de respuesta a una nueva realidad histórica, impensada e imprevista por el realismo decimonónico. Desde esta perspectiva, afirma White, el modernismo podría verse como “una anticipación de una nueva forma de realidad histórica, una realidad que incluye, entre otros, aspectos supuestamente inimaginables, impensables e indecibles, como el fenómeno del hitlerismo, la Solución Final, la guerra total [...]” [6]; realidades que se tornan inexplicables y que ponen en jaque nuestros modos tradicionales de representación.

En el capítulo cuarto de *Realismo Figural* [*Figural Realism*], titulado “El acontecimiento modernista”, White analiza la postura de Browning en relación a estos

³ *Ibidem*, p. 46.

⁴ Cf. Barthes, R., *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 30 y ss.

⁵ Cuando habla de modernismo, White no hace referencia a “ese programa de dominación de la naturaleza por la razón” iniciado en la Ilustración, sino que tiene en mente el movimiento literario y artístico que se inició a fines del siglo XIX y principios del XX, como contrapropuesta al programa ilustrado de la modernidad. Sus principales representantes, en el ámbito literario, serían Pound, Eliot, Stein, Joyce, Proust, Wolf, entre otros.

⁶ White, 1992, p. 52.

acontecimientos. Este autor, desde una posición que White critica, sostiene que ciertos aspectos del Holocausto se acercan a lo inexplicable, lo irrepresentable y, en cierto sentido, a lo inexperimentable [7]. Uno de los obstáculos insalvables, sugiere Browning, es que no existe en el transcurso de la vida de los historiadores ninguna experiencia que se compare siquiera remotamente al Holocausto. No tener experiencia de tal acontecimiento, además de significar algo diferente a no tener experiencia de cualquier otro evento del pasado, implica un rechazo total a los esfuerzos del historiador por comprenderlos de un modo empático. En otras palabras, determina una clausura total a la penetración al interior de los mismos. Contra esta lectura, White afirma que los modos modernistas de representación ofrecen mejores posibilidades para representar aquello que ninguna otra versión del realismo podría, como el Holocausto o las experiencias de quienes lo padecieron. Por consiguiente, no deberíamos dejar de intentar representarlo de un modo realista, aunque esto signifique revisar o reformular lo que entendemos por una representación realista de estas experiencias extremas. En verdad, para White, estas experiencias no serían más irrepresentables que cualquier otro acontecimiento de la historia. Sin embargo, a diferencia del resto, para su representación se requeriría de un estilo diferente, “el estilo modernista”, tanto en la ficción como en la historia. Lo que el modernismo promete es la posibilidad de configurar lo que White denomina “no-relatos antinarrativos” [*antinarrative nonstories*] para acceder a una representación adecuada de esta clase de acontecimientos “no-naturales” o “anti-naturales” [*unnatural*] que marcan nuestra época. A diferencia de las técnicas tradicionales utilizadas para la representación, este tipo de mecanismos ofrece la posibilidad de representarlos de un modo menos fetichizante, estilizado y estetizante.

Conviene aclarar que el estilo modernista no implica una a-estetización o desestetización del acontecimiento, sino un desplazamiento desde una tradicional estética de “lo bello-y-lo-feo” hacia una de “lo sublime-y-lo-desagradable [*disgusting*]” [8]. Con esto White quiere indicar que se produce un deslizamiento de lo que se entiende por representación y de lo que se representa, y una suerte de desrealización del acontecimiento mismo. De esta manera, el modernismo se alejaría de una estética de lo bello en tanto que se niega a tramar los acontecimientos y las acciones de un modo en el que el sentido y el significado se perciban claramente en el propio relato. El acontecimiento es despejado de su

⁷ Cf. Browning, C., “German Memory, Judicial Interrogation, and Historical Reconstruction: Writing Perpetrator History from Postwar Testimony”, en Friedländer, S. (editor), *Probing the Limits of Representations. Nazism and the “Final Solution”*, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1992, pp. 22 y ss.

función narrativa tradicional y su significado resulta indistinguible de su ocurrencia misma - permaneciendo oculto o proyectándose a un nivel transocial y transhistórico. El acontecimiento extremo, traumático, “modernista” –en términos de White-, no plantea un problema de establecimiento de ciertos hechos, “sino de representación de acontecimientos establecidos como hechos de un modo tal que esos acontecimientos sean creíbles para los lectores que no hayan tenido mayor experiencia de tales acontecimientos que la que tiene el propio historiador” [⁹]. Es decir, no se trata de un problema de método, sino de un problema de representación de acontecimientos que fuerzan al máximo las técnicas artísticas tanto modernistas como premodernistas.

En suma, el acontecimiento modernista, característico de nuestra época, obliga a una reformulación de lo que tradicionalmente se entendía por representación realista en el realismo clásico, restringe los modos en que puede tramarse un relato de lo ocurrido, determina la adopción de un nuevo estilo narrativo y exige la explotación al máximo de las técnicas artísticas de representación. No obstante, lejos de aceptar el mutismo o de resignarse a la irrepresentabilidad del Holocausto, White sugiere que un desplazamiento hacia una estética de lo sublime daría lugar a la posibilidad de configurar una representación anti-narrativa de estilo modernista, no demasiado estilizada, que tal vez contribuya a desfetichizar tanto los acontecimientos como las explicaciones fantásticas de ellos. Este tipo de representación anti-narrativa, concluye White, incluso despejaría el camino “para ese proceso de duelo que por sí sólo puede liberarnos de la carga de la historia y que posibilita una percepción más realista, si no completamente <realista>, de los problemas vigentes” [¹⁰].

* * *

Desde una perspectiva diferente, más allá de los recursos estilísticos y las técnicas artísticas, podría considerarse que este tipo de acontecimientos continúan, en algún sentido, resistiendo, frustrando, contrarrestando o desbaratando cualquier tipo de representación. La estética de lo sublime, en este contexto, no allanaría el camino hacia la representación, sino que señalaría el umbral, el límite, entre lo representable y lo que no lo es. Por esto, podría decirse que se erige como una estética de la alusión, de la anunciación de algo que permanece

⁸ Cf. White, H., *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1999, p. 73.

⁹ *Ibidem*, p. 81.

¹⁰ *Ibidem*, p. 82.

velado en lo representado. Una concepción de este tipo es la que sostiene Jean-François Lyotard en los escritos que dedica al tema de los acontecimientos que fuerzan los límites de la representación, tanto sea en el arte como en la historia. En particular, su análisis recae sobre Auschwitz –en tanto metonimia del Holocausto–, por el lado de la historia; mientras que, en el ámbito del arte, centra su atención en los movimientos vanguardistas del siglo pasado –donde se destaca su estudio de la abstracción cromática, el arte póvera y el minimalismo de los 50’. Sumariamente, en relación a las vanguardias, Lyotard afirma que todo el arte moderno se caracteriza por su intención de presentar qué hay de impresentable. Según sus propias palabras, “hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver: éste es el ámbito de la pintura moderna. <...> No hay mucho más que agregar a estas observaciones para esbozar una estética de la pintura sublime: como pintura, esta estética ‘presentará’ sin duda algo, pero lo hará negativamente, evitará pues la figuración o la representación, será blanca como un cuadro de Malevitch, hará ver en la medida en que prohíbe ver, procurará placer dando pena” [11]. En tal sentido, podría reconocerse una característica compartida por todas las vanguardias de la pintura moderna, puesto que intentan aludir a lo impresentable a través de presentaciones visibles.

En este punto conviene aclarar que, tanto en el más superficial de los niveles como en sus más profundos fundamentos, el análisis de Lyotard se encuentra claramente atravesado por la formulación kantiana de lo sublime, en mayor medida, y por la de Burke, en menor grado. De un modo similar, aunque más veladamente, en la conceptualización que hace White de lo sublime también puede rastrearse la influencia de estos autores, a los que debe sumarse Schiller –incluso con una presencia mayor que la del irlandés. Retomando el tema, para Lyotard la pintura de vanguardia es inconcebible desde la estética de lo bello, puesto que no apela en ningún momento al sentimiento en común de un placer compartido. Contrariamente, las obras vanguardistas aparecen al público como “monstruos”, como objetos “informes”, o como entidades puramente “negativas”; por esto, “hacen entrar a la pintura en el campo abierto por la estética de lo sublime” [12]. Una estética que no está regulada por el gusto, ya que ni los pintores ni el público disponen de símbolos establecidos, figuras o formas plásticas

¹¹ Lyotard, J.-F., *La Postmodernidad (explicada a los niños)*, traducción de Enrique Lynch, Barcelona, Gedisa, 1987, p. 21. Aquí Lyotard hace referencia a Kazimir Severínovich Malevitch (Maliévich o Malévich, 1878-1935), pintor ruso de origen polaco. Pintor de las vanguardias modernas, de corte espiritualista y abstraccionista. Creó una corriente que se denominó suprematismo, en la cual niega a la pintura toda función de representación, cuya máxima expresión es *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* –un bastidor pintado de blanco sobre el cual hay un cuadrado blanco.

¹² Cf. Lyotard, J.-F., *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, traducción de Horacio Pons, Bs. As., Manantial, 1998, p. 128 y ss.

que posibiliten comprender que en la obra no se alude a un contenido experimentable sensiblemente, sino a un contenido suprasensible, espiritual; *i.e.*: a una idea, a un sentimiento. La tarea del artista consiste, en este sentido, en “hacer ver que en lo visual existe lo invisible”. Lo que no puede presentarse sensiblemente, lo que no puede mostrarse con ningún ejemplo ni símbolo, es lo absoluto de una idea, de un sentimiento, de un contenido espiritual. Lo absoluto, afirma Lyotard, es impresentable porque presentar algo equivale a relativizarlo, es decir, colocarlo en contextos y condiciones de presentación. Sin embargo, según Lyotard, “puede presentarse que hay absoluto. Se trata de una ‘presentación negativa’; Kant también la llama “abstracta”. Es en esta exigencia de alusión indirecta, casi inasible, a lo invisible en lo visible, donde tiene su fuente la corriente de la pintura ‘abstracta’ desde 1912” [13]. Que no se pueda presentar lo absoluto no es impedimento para dejar de aludir a él. Más aún, Lyotard está convencido que la tarea del arte sigue siendo la de lo sublime, la de hacer alusión y evocar algo absoluto e impresentable, que no tiene en sí nada edificante, pero que se asocia a lo infinito de la “transformación de las realidades”.

En el plano de los acontecimientos históricos, Lyotard trae a colación la estética de lo sublime para referirse a los problemas que enfrentan tanto los historiadores como los artistas en sus intentos por representar Auschwitz. Según sostiene Lyotard, la escritura, tanto sea en palabras como en imágenes, jamás alcanzará a conformar, sintetizar, hilar, una representación acabada, directa, satisfactoria, del crimen de Auschwitz, tal pretensión condena lo representado al olvido. Para Lyotard, “no puede ser representado sin ser malogrado, vuelto a olvidar, puesto que desafía las imágenes y las palabras. Representar ‘Auschwitz’ en imágenes, en palabras, es una manera de hacer olvidar eso” [14]. No se trataría sólo de malas representaciones, de películas o libros poco serios o de dudoso rigor histórico, sino incluso de aquellas que se asientan en una gran exactitud y excelencia. Estas representaciones también, o aún más, representan lo que debe permanecer irrepresentable para no ser olvidado. Lo que puede olvidarse, advierte Lyotard, es aquello que se ha inscripto en la memoria, porque es lo único que se puede borrar. En vez, aquello que no alcanza a ser formado, moldeado, enlazado, por la experiencia, aquello que escapa a los límites y las limitaciones de la sensibilidad, eso no se puede olvidar, no es pasible de olvido. Eso sigue presente, aún en la ausencia, aún sin

¹³ *Ibidem*, p. 129. Probablemente Lyotard hace referencia a la fecha en que se publicó por primera vez *Über das Geistige in der Kunst*, libro en el que se encuentran expuestas sistemáticamente las ideas de Kandinsky hasta 1910 [traducción al español: *De lo espiritual en el arte*, traducción de Genoveva Dieterich, Barral y Labor, Barcelona, 1982].

¹⁴ Cf. Lyotard, J.-F., *Heidegger y “los Judíos”*, traducción de Alejandro Kaufman y Verónica Weis, Bs. As., La Marca, 1995, p. 52.

poder ser nombrado, calificado, o comprendido satisfactoriamente. Después de Auschwitz, dice Lyotard, “lo único que sé hacer es contar que ya no sé relatar esa historia” [15]; se trata de un “testimonio negativo”, por el cual lo que se testimonia es la propia imposibilidad de testimoniar. El arte, la escritura, pueden presentarse como testigos, pero no de lo sublime, sino de la aporía de la representación [16]. Una estética del “después-de-Auschwitz” no dice lo indecible, dice que no puede decir. En este caso, en vez de postular una estética, lo irrepresentable nos obliga a desplazarnos hacia una suerte de “anestésica de lo sublime”. En última instancia, si fuese posible, no sería más que una “estética del shock”, del choque, de la conmoción espiritual.

* * *

Estos enfoques divergentes, que se enfrentan en el plano más visible, dan lugar a la posibilidad de examinar dos cuestiones que no necesariamente se superponen pero que se implican mutuamente. Por un lado, puede analizarse lo que White y Lyotard afirman puntual y expresamente acerca de la representabilidad o irrepresentabilidad de estos acontecimientos y el rol que le asignan en tal respecto a lo que ellos denominan “estética de lo sublime”. Por otra parte, permiten también abordar una cuestión más general relacionada con los supuestos o fundamentos que subyacen a sus posiciones y conceptualizaciones del problema de representación. En torno a lo primero, según se ha intentado mostrar a lo largo del presente trabajo, podría considerarse que la estética de lo sublime marca un punto de intersección y quiebre al mismo tiempo entre estas dos perspectivas; ya que el cruce se produce entre dos líneas de investigación que corren en direcciones opuestas. De un lado, la estética de lo sublime aparecería como una opción a los mecanismos tradicionalmente utilizados en la historia y el arte para representarlos de un modo realista o ficcional; de otro, a manera de un “testimonio negativo”, que no dice lo indecible, sino que no puede decir. En la formulación de White, ofrecería la posibilidad de representar “acontecimientos traumáticos” de una manera “menos fetichizante” y menos “estilizada” que la estética tradicional. En el segundo

¹⁵ *Ibidem*, p. 36.

¹⁶ Los que han dado cuenta de esta aporía, aquellos que han testimoniado de un modo negativo la imposibilidad de la representación y que al mismo tiempo muestran que sigue siendo posible dar testimonio de esta imposibilidad serían, según Lyotard, pintores como Matisse, Rothko y Newman, además de los ya citados Kandinsky y Malevitch. En la literatura menciona, al igual que White, a Joyce y Proust, y a otros como Celan, Kafka y Beckett.

sentido, conforme a lo expuesto por Lyotard, sería una estética de lo ausente o, más bien, una estética de la anunciación, de la alusión de lo ausente.

En torno a la segunda cuestión, más general si se quiere, podría considerarse que existen principalmente, tanto en el arte como en la historia, dos actitudes o posturas teóricas en relación al problema de representación planteado por los acontecimientos extremos del pasado reciente. De un lado, se afirma como último recurso una escritura ascética y neutral, lo cual determina un retraimiento hacia la crónica más pura y literal, despojada de todo artilugio figurativo. Desde la otra posición, en la que creo pueden inscribirse tanto White como Lyotard, se exigen mecanismos o instrumentos específicos y particulares para su figuración, que se distingan de aquellos que tradicionalmente se utilizan para la representación de cualquier otro acontecimiento; o, en otra versión de la misma postura, se fuerza un desplazamiento hacia la abstracción lisa y llana de toda referencia a algo externo a la representación misma. En el primer sentido, apelando a un realismo transparente o incluso ingenuo, se insiste en que el acontecimiento, las víctimas, los testigos, las imágenes de él, hablen por sí mismos. El que escribe, en imágenes o palabras, es sólo un “*medium*” que facilita los mecanismos para que el acontecimiento se abra paso y se presente tal cual es. En el segundo sentido, desde el que se niega o bien que exista la posibilidad de que algo se presente in-mediatamente o bien que la sola presentación nos acerque más y mejor a la comprensión de lo ocurrido, se considera que este tipo de acontecimientos requiere mecanismos especiales y específicos de representación. Una narrativa o discurso particular que se distinga de otros relatos, o la figuración o tramado de ciertos modos específicos que niegan la posibilidad de otros, o una abstracción del referente externo para acentuar la representación de su contenido no sensible o de las experiencias internas de quien lo representa, entre otras, serían las formas en que se presenta esta segunda postura.

Estas dos perspectivas, me atrevo a insinuar, comparten cierta tendencia a un pensamiento hiperbólico. Para el caso, la hipérbole [del griego *ὑπερ-βάλλω*], literalmente “lanzar por encima” o “más allá de”, supone un intento por forzar o llevar hasta sus últimas consecuencias la concepción de la representación que se sustenta para afirmar o negar la posibilidad de que este tipo de acontecimientos sea representado. En la primera posición, la hipérbole se presentaría en forma de negación, de despojo de todo aquello que no sea propio de la realidad misma, de todo aquello que venga a contaminar el ascenso y la manifestación del acontecimiento puro y literal. En el segundo sentido, lejos de lo “infinitamente interpretable”, lo hiperbólico podría presentarse como clausura o prescripción de ciertas

formas de representación. Esto podría darse de dos modos diferentes: de un lado, como exigencia de un discurso tramado como un no-relato anti-narrativo, que ocluye otras figuraciones posibles, y obliga a una reformulación de lo que se entiende por realismo, a una desrealización del acontecimiento y a la adopción compulsiva de nuevas técnicas y estilos artísticos e históricos de representación. En el otro modo posible, la hipérbole implicaría la clausura de la figuración en la representación para dar lugar a las formas abstractas que intentan dar cuenta en lo representado de un contenido inexponible, indecible e impresentable, un contenido que no puede ser de-velado ni comprendido de forma directa.

En consecuencia, más allá de las diferencias entre Lyotard y White en el nivel manifiesto, podría considerarse que ambos comparten cierta lectura hiperbólica del problema de representación de estos acontecimientos. Por último, cabría preguntarse si es posible conceptualizar este problema de un modo que no sea hiperbólico. Lo cual debería llevar también a que nos preguntemos si la hipérbole corre sólo por el lado del enfoque o también por el del acontecimiento. Es decir, ¿no serán hiperbólicas nuestras respuestas sólo porque el acontecimiento en sí mismo lo es? Y, si esto fuese así, ¿cómo responder no hiperbólicamente a aquello que nos “lanza más allá” de lo que estábamos preparados para representar?

Bibliografía

1. Friedländer, S. (editor), *Probing the Limits of Representations. Nazism and the “Final Solution”*, Massachusetts and London, Harvard University Press, 1992.
2. Lyotard, J.-F., 1983: *La Diferencia [Le Différend]*, traducción de Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1999.
3. Lyotard, J.-F., 1987: *El Entusiasmo. Crítica kantiana de la historia*, traducción de Alberto Bixio, Barcelona, Gedisa.
4. Lyotard, J.-F., 1987: *La Postmodernidad (explicada a los niños)*, traducción de Enrique Lynch, Barcelona, Gedisa.
5. Lyotard, J.-F., 1988: *Heidegger y “los Judíos”*, traducción de Alejandro Kaufman y Verónica Weis, Bs. As., La Marca, 1995.
6. Lyotard, J.-F., 1988: *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, traducción de Horacio Pons, Bs. As., Manantial, 1998.
7. Lyotard, J.-F., 1993: “Qué era la posmodernidad”, en Casullo, Nicolás (compilador), *El debate modernidad-posmodernidad*, Bs. As., El Cielo por asalto.
8. Lyotard, J.-F., 1998: *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, traducción de Mariano Antolín Rato, Madrid, Cátedra.
9. White, H., *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1973.
10. White, H., *Metahistoria*, traducción al español de Stella Mastrangelo, Bs. As., F.C.E., 1998.

11. White, H., *Tropics of Discourse. Essay in Cultural Criticism*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1987.
12. White, H., *El contenido de la forma: Narrativa, discurso y representación histórica*, traducción al español de Jorge Vigil Rubio, Barcelona, Paidós, 1992.
13. White, H., *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1999.
14. White, H., *El texto histórico como artefacto literario*, traducción de Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino, introducción de Verónica Tozzi, Barcelona, Paidós, 2003.