

El silencio de la Humanidad, 2016

Elvira Blanco Blanco

Elvira Blanco Blanco
eebbww@gmail.com

Obtuvo su Maestría y luego su Doctorado en la Universidad de San Pablo (USP), Brasil. Acaba de concluir el Posdoctorado en la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Es profesora de Literatura Iberoamericana y de Cultura Portuguesa en el Instituto de Profesores Artigas y de Literatura Uruguaya y Español Lengua Extranjera en la Universidad Católica del Uruguay. Ha publicado libros y artículos en Uruguay y en el exterior.

Resumen:

La exposición *Arte del Holocausto*, efectuada en Berlín en enero de este año, convoca a la reflexión sobre el arte y las humanidades. Un trabajo de búsqueda ha ido detrás de las biografías de algunos de los autores de los cuadros realizados en los *lager* o luego de la experiencia de sobrevivencia, al encuentro de un nombre, de una vida tras la pintura. Se ha seleccionado una acuarela de Pavel Fantl, *La canción ha terminado*, de 1944, para realizar una propuesta interpretativa de su título basada en la cultura alemana de la época. Finalmente, se proponen tres reflexiones sobre este arte realizado al borde de la Humanidad.

PALABRAS CLAVE: humanidades – holocausto – pintura – prisioneros – campos de concentración

Silence of Humanity, 2016

Abstract:

The Art from the Holocaust exhibition in Berlin, in January 2016, calls for reflection on art and the humanities. Searches have traced the biographies of some of the authors of the works in the *lager*s or after the experience of survival, in a quest for a name, a quest for a life behind the painting. Pavel Fantl's watercolor, *The song is over*, 1944, has been selected to make an interpretative proposal based on German culture of the time. Lastly, three reflections are proposed on this art produced on the verge of Humanity.

KEY WORDS: humanities – holocaust – painting – prisoners – concentration camps

RECIBIDO: 3/03/2016
APROBADO: 9/03/2016



Obra de Karl Robert Bodek y Kurt Conrad Löew, tomada para tapa del catálogo de la exposición *Arte del Holocausto*.

Las imágenes se encuentran al final de la revista y se puede acceder a ellas haciendo clic donde se indica.

La exposición

El 26 de enero de este año, a las 14 horas, en la sala de exposiciones del Deutsches Historisches Museum¹ de Berlín se abrió la muestra: *Kunst aus dem Holocaust* (*Arte del Holocausto*), muestra cedida por Yad Vashem de Jerusalén, institución oficial israelí para la memoria. Por primera vez fueron expuestas en Alemania cien obras de cincuenta artistas, veintitrés de ellos asesinados en los *lager*.²

Algunos antecedentes

En 2008, el Museo Imperial de Guerra, en Londres, había albergado la exposición *Indescribable: los artistas como testigos del Holocausto*. Eran obras de protagonistas de los campos de concentración y de pintores que luego de la guerra continuaron desarrollando el tema del horror vivido o narrado por familiares. Fue el caso de Roman Halter (1927-2012), quien fue enviado a Auschwitz cuando era niño y sobrevivió. Se convirtió en metalúrgico y luego se formó como arquitecto. Su obra *Schlomo* rinde homenaje a su hermano, quien murió ahorcado en un campo de concentración. Otro ejemplo es el de Edith Birkin, nacida en Praga en 1927, quien pasó por el gueto de Lodz en la Polonia ocupada por los nazis en 1941, pero fue deportada también al campo de concentración de Auschwitz en 1944. Edith resistió a una marcha de la

muerte al campamento Flossenbergl, en Alemania, y fue liberada de Belsen en 1945. Sus padres murieron un año después y su pintura *A camp of twins* (*Campo de gemelos*) muestra hileras de rostros impávidos sugiriendo la soledad de vivir en un campo lleno de extraños. Birkin dijo: «¿Cuántas personas se detienen a pensar que los seis millones de muertos eran seres humanos individuales con sus propios sueños, cada uno con una historia que contar, cada uno con ganas de vivir. Esta es la razón por la que las personas en mis pinturas se representan en diferentes colores»³.

CLIC PARA VER IMAGEN 1

En el mismo año, 2008, en Solingen, Alemania, se expuso la obra del checo Peter Kien. En las bodegas del monumento levantado en lo que fuera el campo de concentración de Theresienstadt, en la actual República Checa, se encuentran cientos de dibujos, acuarelas y pinturas al óleo del pintor en una exposición fija. La localidad de Theresienstadt pronto fue transformada en un gueto con un campo de concentración «ejemplar». Con él los nazis querían engañar a la opinión pública haciendo creer que hasta allí habían llegado artistas y otras personas de manera voluntaria.

Kien ya pintaba antes de la guerra y dejó en Praga numerosos dibujos y pinturas cuando ingresó a Theresienstadt con sus herramientas y pinceles. Al comienzo dio clases de dibujo a los niños: uno de ellos

sobrevivió. El director del museo y los curadores de la muestra de Solingen se encontraron por casualidad con este sobreviviente mientras preparaban paralelamente una exposición sobre la obra de una artista israelí. El encuentro fue singular: un visitante les dijo que Peter Kien había sido su maestro en Theresienstadt. Los organizadores le mostraron las pinturas que serían expuestas y este inesperado testigo, ahora profesor de arte, reconoció en ellas a muchas personas que no habían sido identificadas.

Kien no era el típico artista del Holocausto que se limitaba a pintar el sufrimiento y la muerte de las víctimas. La mayoría de las veces pintaba pequeñas historias de la vida cotidiana en el gueto, pero también retratos que ahora son exhibidos en Solingen.

Como se ve en algunos de sus cuadros, este pintor necesitó incursionar también en alguna faceta del humor. Por ejemplo en una serie de obras en las que aparecen personas en primer plano con un pequeño recuadro, la mayoría de las veces en la parte superior derecha. En él, con letra muy pequeña, se relata el sueño de esa persona. Así, se ve a la enfermera que atendió a Keim, que sueña con que el médico en jefe la cargue en sus brazos. Otros sueñan con escalar una montaña, con hacer una expedición en barco o añoran sus instrumentos musicales. Una mujer sueña con Peter Kien, era su novia. Los ochenta cuadros y dibujos que pintó, sobre todo en el gueto de Praga, fueron escondidos por un empleado ferroviario que conocía a la familia.

En la exposición por primera vez también se mostraron sus poemas. En octubre de 1944 Peter Kien, su mujer, sus padres y sus suegros fueron llevados en tren a Auschwitz. El artista tenía veinticinco años cuando se perdió todo rastro de él.

CLIC PARA VER IMAGEN 2

En 2014, en Reino Unido, se realizó otra muestra, que recorrió varias ciudades. La exposición mostraba el arte de los niños en los campos,⁴ específicamente en el campo gueto de Theresienstadt.

CLIC PARA VER IMAGEN 3

Los rostros, la identidad, el destino

«Shoah Arte» es un «oxímoron, una contradicción de términos».

Eliad More-Rosenber
(Curador de la exposición *Arte del Holocausto*)

Volviendo a la exposición de Berlín, las obras que se muestran fueron creadas en secreto, en campos

de concentración, de trabajo o en guetos. Walter Smerling, presidente de la Fundación para el Arte y la Cultura de Bonn, comentó que en cada obra de la muestra hay tres historias: «Está la historia de lo que se ve en el cuadro o dibujo; luego está la historia del autor, qué le sucedió; y también está la historia de la obra misma, con qué materiales fue producida y cómo logró sobrevivir».⁵

Hay nombres desconocidos que recobran ahora su destino a través de la pintura, pero también artistas consagrados como Felix Nussbaum (1904-1944)⁶ o Ludwig Meider⁷ (1884-1966).

VER IMÁGENES 4 Y 5

Las tres secciones en que fue dividida la muestra estaban precedidas por un poema, como «Sueño» de Abraham Koplowicz que comienza: «Cuando sea grande, voy a ver este hermoso mundo / Sentado en un pájaro gigante totalmente de hierro / Y atravesará las alturas del universo» y finaliza: «Siempre igual de encantado por la belleza del mundo / La nube será mi hermana y seré hermano del viento.» Abraham nunca voló en un avión, murió a los catorce años en Auschwitz.

Muchas de estas obras eran extremadamente frágiles debido a que los materiales utilizados entraban de contrabando y no estaban destinados a la pintura. Un ejemplo es el cuadro de Zvi Hirsch Szyllis (1909-1987) pintado en Lodz con tintas de anilina mezcladas en el yute de una bolsa de papas.

CLIC PARA VER IMAGEN 6

Las obras perduraron gracias a que fueron escondidas y más tarde rescatadas, como el caso de Jacob Lipschitz, quien ocultó sus imágenes en ollas de barro que enterró en el cementerio. Después de la destrucción del gueto de Kaunas fueron encontradas gracias a su esposa Lisa, quien sobrevivió a la guerra, a diferencia de él. Lipschitz esbozó las caras de los internos del gueto y en una acuarela dibujó la espalda ensangrentada de su hermano, a quien los guardias habían golpeado.

CLIC PARA VER IMAGEN 7

Lipschitz (1903-1945) se había graduado en la Academia de las Artes de Vilnius; ilustró libros de texto y participó en exposiciones. En junio de 1941 fue internado en el gueto de Kovno con su esposa Lisa y su hija Pepa. Fue asignado a una brigada de trabajos forzados, trabajó en los talleres del gueto y pintó en

secreto por las noches. Más tarde se unió a otros artistas, entre ellos Esther Lurie, y juntos documentaron la vida del lugar. Consiguieron sacar a su hija de allí, quien fue protegida por una familia cristiana. Cuando el gueto fue liquidado en el verano de 1944, Lipschitz fue transportado al campo de Dachau y de allí a trabajos forzados en el campo Kaufering, donde murió.

En la exposición también se encuentra una obra de Leo Hass⁸ (1901-1983), formado en la Academia de Bellas Artes de Karlsruhe. Trabajaba como ilustrador para la prensa escrita en su país natal, la entonces Checoslovaquia. En 1937 fue tomado prisionero y pasó por Terezín, Auschwitz y Sachsenhausen. Sobrevivió a los tres. Fue un ejemplo, al igual que otros de la zona gris de los campos, pues él mismo dijo: «En Terezín, para proteger a mis amigos y a mí mismo de las cámaras de gas de Auschwitz, nos pusieron a trabajar en la gestión de obras, haciendo planos de arquitectura», pero «estaba claro que no debíamos usar solo el material que se nos daba para ese propósito, así que fuimos dibujando cualquier cosa que viéramos interesante».

Primo Levi escribió en *Los hundidos y los salvados* que la «zona gris» es una zona «de contornos mal definidos, que separa y une al mismo tiempo a los dos bandos de patronos y siervos. Su estructura interna es extremadamente complicada y no le falta ningún elemento para dificultar el juicio que es menester hacer». Si bien hubo casos extremos en la «zona gris», el propio autor nos lleva a la reflexión:

Consumidas en dos o tres meses las reservas fisiológicas del organismo, la muerte por hambre o por enfermedades causadas por el hambre era el destino habitual del prisionero. Solo podía evitarse con un suplemento alimenticio y, para obtenerlo, se necesitaba tener algún privilegio, grande o pequeño; es decir, un modo conferido o conquistado, astuto o violento, lícito o ilícito, de elevarse por encima de la norma.

Llegar al *lager* era llegar al infierno: el riesgo, el hambre, el dolor, el horror eran compañeros constantes. Resultado de ese riesgo fue *Llegada del transporte*, donde Hass nos ha dejado una interminable fila de prisioneros que se aproxima al campo, escoltada por soldados y sobrevolada por aves. En un primer golpe de vista la fila parece una sola línea negra, uniforme, donde no se distinguen formas humanas, sin embargo son seres humanos que se aproximan a la barrera que muchos no volverían a cruzar.

CLIC PARA VER IMAGEN 8

Los quinientos apuntes realizados por Hass fueron usados como evidencia acusatoria en procesos judiciales contras dirigentes nazis.

Otro cuadro de la muestra es el de Nelly Toll.⁹ Tenía ocho años cuando dibujó *Mujeres en un campo*. Había nacido en Polonia y durante toda la guerra sobrevivió escondida en diferentes lugares.

CLIC PARA VER IMAGEN 9

Tras la guerra Toll emigró a Estados Unidos. Llevó consigo su diario y sus pinturas, estudió arte y es la única persona aún viva de los cincuenta autores de las obras que se expusieron en Berlín.

Una de las obras de Karl Robert Bodek y Kurt Conrad Löew fue tomada para tapa del catálogo de la exposición.

CLIC PARA VER IMAGEN 10

Esta fue realizada en el campo de concentración de Gurs, al sur de Francia, al fondo se divisan los Pirineos. Karl Robert Bodek (1905-1942) había trabajado como fotógrafo y dibujante, cuando comenzó la guerra huyó a Francia y luego a Bélgica, pero en octubre de 1940 fue detenido y trasladado a varios campos. En el de Les Milles Aix-en-Provence, en el sur francés, dio clases de dibujo a sus compañeros y pintó murales que se han conservado hasta el día de hoy. Varias veces intentó fugarse del campo, pero nunca lo logró, y en abril de 1942 fue deportado al campo de Drancy, finalmente en agosto a Auschwitz, donde lo asesinaron.

Su compañero del campo de Gurs, Kurt Conrad Löew (1914-1980), tuvo más suerte: gracias a la Cruz Roja fue puesto en libertad en 1942. Luego de la guerra estudió arte en Ginebra y continuó su trabajo de artista en Viena. Ambos pintaban en el campo tarjetas postales que conseguían enviar afuera. El logo de la exposición es una de ellas.

La canción ha terminado

«Y si me ocurriera una desgracia.
¿Quién se quedaría junto a la farola contigo,
Lili Marleen?»

Canción *Lili Marleen*, 1937

CLIC PARA VER IMAGEN 11

Esta es una acuarela y tinta china sobre papel de 30,2 por 22,5 cm. realizada por Pavel Fantl (1903-1945) en el campo de concentración de Theresienstadt

en 1944; se titula *La canción ha terminado*. Fue donada por Ida Fantlová, la madre del artista, al Museo de Arte de Yad Vashem.

Pavel Fantl estudiaba medicina y tomaba clases privadas de arte antes de la guerra. En 1935, se casó e ingresó al ejército checoslovaco como oficial médico. Cuatro años después, fue expulsado por ser judío. Con su familia se trasladó a Kolin, Bohemia, donde fue reclutado para trabajos forzados. Pero en junio de 1942, Fantl fue transportado al gueto de Theresienstadt con su madre Ida, su esposa Marie y su hijo Tomás. Allí dirigió el hospital para cuarentena de enfermos de tifus y presidió el grupo clandestino de médicos judíos. Dada su posición podía transmitir información al mundo exterior, y con la complicidad de algunos guardias pudo enviar unos ochenta de sus dibujos al exterior. Sin embargo despertó las sospechas de los alemanes y fue encarcelado, interrogado y torturado. Dos años después, Fantl fue deportado a Auschwitz con su esposa y su hijo de siete años de edad, quienes fueron asesinados al llegar; él fue nuevamente trasladado al campo de Schwarzheide en Alemania. Murió de un tiro en una de las marchas de la muerte en enero de 1945.

Fue en 1944, faltando un año para el fin de la Alemania nazi, cuando Fantl pintó a este Hitler con un capirote y una gorguera de payaso. Ya la marcha del nazismo no era la máquina aplastante del 39. Quizás por eso la esvástica en el brazalete de su uniforme militar gira en dirección contraria. Hitler es ahora el payaso que se apoya en una farola de la calle: sus piernas ya no lo sostienen, sus manos están ensangrentadas, igual que la guitarra que ya no toca, no hay ya lugar para su música, el instrumento ha caído a sus pies al lado de una botella. En su mano, un papel plegado, que ya no será leído; no habrá más órdenes desquiciadas. Solo la figura es iluminada por el foco de la farola, el resto, el fondo, es negro. Al lado del payaso fracasado, un gato negro muy flaco observa, erizado, la escena. Detrás de él, en la oscuridad, solo quedan casas que no se distinguen y un muro. Andreas Kilb, crítico de arte del Frankfurter Allgemeinen Zeitung de Berlín, en su comentario de la exposición hace referencia¹⁰ a este cuadro diciendo que Fantl, si bien no pudo ver la caída del payaso, pudo prever cómo terminaría.

Lo que llama la atención, además de la representación, es el título del cuadro. En él se unen una serie de referencias entendidas fácilmente en la época, pues *Das Lied ist aus* –«La canción ha terminado»– fue una película muy popular estrenada en Alemania en 1930, dirigida por Géza von Bolváry. Un musical con final triste, donde el amor no se consuma y la chica protagonista no se casa con quien ama.

En la película se cantan varias canciones, entre ellas la del título homónimo del filme. Canción

pegadiza, que los periódicos alemanes de la época e incluso el *New York Times* en 1932, catalogaron como muy buena. La canción *Das Lied ist aus* de Robert Stolz tiene como tema una historia de amor que tampoco se llega a realizar. Por eso una especie de estribillo –que se pierde en las traducciones– reitera «no me preguntes no, por qué», y finaliza «mañana te besarán otros y no preguntes por qué».

Se podría pensar que el hipertexto de la acuarela de Fantl es la película o la canción con el mismo nombre. Sin embargo, en ninguna de ellas se menciona una farola, y esta es en la acuarela el soporte del payaso. Lo que queda de Hitler se recuesta a ella y es ella la que ilumina el fin sin palabras, anunciado y deseado por Fantl. Lo que queda al final es la farola, porque el payaso se destruyó, fue destruido, terminó en la vergüenza de la humanidad.

Pero, además del filme y de la canción de Robert Stolz, hay otro hipertexto que en la época sería tomado en cuenta: la canción *Lili Marleen*. Si hubo en la Segunda Guerra Mundial una canción icónica fue esa. Hans Leip, en el frente de batalla, en 1915, supuestamente escribió la poesía que recién en 1937 sería publicada con otras de su autoría bajo el nombre de *Das Lied eines jungen Soldaten auf der Wacht*. El compositor Norbert Schultze le puso música ese mismo año con el nombre *Das Mädchen unter der Laterne* y Lala Andersen fue la primera en cantarla, aunque sin demasiado éxito.

Si bien la canción normalmente se relaciona con la Segunda Guerra Mundial, fue escrita, sin embargo, a partir de la Gran Guerra y lo que allí vio y vivió Leips: las trincheras del Frente Oriental inspiraron su poema. *Lili Marleen* forma parte del dolor de la Primera Guerra Mundial, por eso fue entendida en la segunda guerra. Las tropas de Rommel, en 1941, pidieron que radio Belgrado la transmitiera. Alguien como Josef Goebbels la quiso prohibir, pero no tuvo éxito. Así, *Lili Marleen* logró algo extraño: ser aceptada por los dos bandos, pues los británicos y las tropas alemanas la oían en el norte de África, y para 1942 la canción ya era cantada en inglés. Ella une dos periodos de tiempo, dos guerras y dos bandos enemigos.

Las versiones durante la Segunda Guerra Mundial y después fueron varias, la que canta Marlene Dietrich¹¹ fue la más popular (ella misma la cantó en inglés luego de la guerra). En todas las versiones la farola está presente y es testigo de un amor entre un soldado y su chica: Lili Marleen. La guerra no da seguridad de que los dos enamorados se vuelvan a ver, pero queda la esperanza de que el amor vuelva a ser iluminado por la farola.

Tomando en cuenta los tres hipertextos, encontramos una película y una canción con el mismo título que la acuarela, pero en ninguna de ellas aparece

una farola, que sí es central en la canción más popular de la guerra. El payaso quedó solo, bajo el ícono de la farola, frente al cuartel, como en la canción. Era el fin. Quizás Fantl sintiera que también había acabado la posibilidad de amar, ya nadie estaría esperando como Lili Marleen en la canción. La canción había acabado.

La imposibilidad del análisis

«Y tú has envejecido -aunque sonrías
wie einst, Lili Marleen».
«Ruinas del Tercer Reich»,
Jaime Gil de Biedma

El comentario sobre *La canción ha terminado* no puede ir más allá de la consideración de meras observaciones sobre un título o un contenido. El análisis de estas obras es imposible de realizar con cualquier herramienta teórica que apliquemos. Todo canon queda periclitado, como decía Vattimo: «el arte auténtico sólo habla callando y la experiencia estética no se da sino como negación de todos aquellos caracteres que habían sido canonizados en la tradición, ante todo el placer de lo bello» (1985: 53). Era el fin de la estética de lo bello.

Hegemonía y cánones desde donde ya no es posible leer el arte del siglo XX ni el actual, y menos este arte que hoy convoca. «El arte resiste a estos modelos hegemónicos y homogeneizadores mediante los cuales se da forma al sentir, ver y decir de los sujetos» (Deleuze, 14). En esta exposición encontramos una forma de decir extrema, llevada al límite, frente a la cual los modelos existentes no tienen espacio para el comentario. Estas obras llevan su contexto impregnado en su trama y este se resignifica a través de ellas. El caer en clichés o en subjetividades banales es un peligro, justamente porque las palabras no llegan al significado profundo del referente.

Cuando se les ha presentado las pinturas que siguen a expertos actuales han dicho que el pintor es bueno y que las obras tienen un buen valor artístico. Veamos algunas de ellas:

CLIC PARA VER IMÁGENES 12 Y 13

El pintor no fue aceptado en la Academia de las Artes de Viena: su candidatura fue rechazada por falta de talento en dos ocasiones. Una pena, porque quizás se hubiera dedicado al arte. El autor se llamaba Adolf Hitler.

CLIC PARA VER IMAGEN 14

Estas obras hoy en día son vendidas en algunas subastas y alcanzan grandes precios.¹² Las obras de *Arte del Holocausto* están en un Museo de la Memoria, no tienen precio, no se le puede poner precio a la Humanidad, a lo que la Humanidad ha sido capaz.

Sobrevivencia

«¡Que Auschwitz no se repita!»
«La educación después de Auschwitz»,
T. W. Adorno

Joseph Jurt (2010: 199), comentando el trabajo de Maja Suderland (*Inside Concentration Camps: Social Life at the Extremes*), dice que la autora ofrece uno de los primeros análisis sociológicos sobre las comunidades de prisioneros en los campos. Esta escritora –dice Jurt– menciona tres niveles de sociabilidad que permiten a los prisioneros formas de adaptación. Uno de ellos es una zona entre el desacato de las reglas y la tolerancia a las transgresiones por parte de los guardias. Zona que posibilitó una cierta movilidad para el comercio clandestino del trueque, del cual la propia SS hacía parte, además de permitir actividades culturales forzadas (un ejemplo fueron las pinturas de murales antes de las inspecciones de la Cruz Roja para dar una imagen de felicidad) o bien actividades toleradas que servían, según la autora, de fortalecimiento de la identidad y de símbolo de continuidad con la vida anterior.

Un tercer nivel especialmente oculto de la sociabilidad, según Suderland, presenta la vida social de los prisioneros en una serie de actividades mentales de diversos tipos, como escritura de poemas, relato de películas, composición de músicas, prácticas religiosas, discusiones científicas, lo que confería un sistema de autodeterminación y daba testimonio de la tesis de Zygmunt Bauman sobre la «cultura como estrategia de vida». Esto nos lleva a pensar en una necesidad vital entre los prisioneros para desviarse de la idea de que todos estaban igualmente amenazados; el ethos artístico estaba directamente relacionado con la situación de riesgo de vida.

El sistema complejo de los *lager* es imposible de imaginar, Primo Levi en *Los hundidos y los salvados* ha dicho «el sistema de campos de concentración nazi continúa siendo un unicum, en cuanto magnitud y calidad. En ningún otro lugar o tiempo se ha asistido a un fenómeno tan imprevisto y tan complejo: nunca han sido extinguidas tantas vidas humanas en tan poco tiempo, ni en una combinación tan lúcida de ingenio tecnológico, fanatismo y crueldad» (1989: 19-20).

Este arte se originó en el secreto de lugares de horror, bajo condiciones inimaginables de opresión; en el extremo de la condición humana el arte fue

capaz de albergar al sueño, al recuerdo, a la extrema necesidad de seguir siendo una persona. El arte dignificó, fue el esfuerzo por mantener la dignidad del ser. Cobra el estatuto de monumento, como aquel que «garantiza los orígenes y calma la inquietud que causa la incertidumbre de los comienzos [...] Vencer tiempo y olvido de eso se trata el monumento» (Achugar, 2004: 128).

Son monumentos que nos recuerdan un antes y un después en la historia de la Humanidad, como dice George Steiner «nada fue igual después de Auschwitz». El hombre no pudo pensar ni creer más en el hombre, ni en la esperanza de ser mejor hombre, ni en los elementos que proporcionaba el mundo moderno para mejorar la sociedad; todo había fracasado, lo innombrable se había hecho presente. No había gramática posible decía Primo Levi, ninguna palabra alcanzaba. Esas obras que hoy podemos apreciar, ver, estudiar, nada dicen acerca de lo que realmente vivieron sus autores, quizás simplemente sugieren. Y sugerir también para pensar en otros horrores –los nuestros, los cercanos–, los actuales, los de ayer. Eso solo puede hacerlo el arte.

No tener miedo al silencio

«Entonces, por primera vez, nos damos cuenta que nuestra lengua no tiene palabras para expresar esta ofensa, la destrucción de un hombre». Primo Levi (1995: 28)

La exposición fue un encuentro entre generaciones, épocas, momentos de la humanidad. Una de las pintoras estaba presente, sobreviviente del Holocausto judío, junto con los jóvenes alemanes que solo han estudiado en libros o escuchado en sus casas lo que fue el nacionalsocialismo (en algunos casos actuando como una *posmemoria*, como aquella que explora, según Marianne Hirsch, la perdurabilidad de las experiencias a través de las generaciones) y las consecuencias en su país y en muchos lugares del mundo.

Cada una de esas obras expuestas tiene nombre y apellido, y muchas veces un rostro que desafía; la obra desafió a un destino. Si cada una de esas obras fuera considerada un testimonio, estaría dando voz a un subalterno, en este caso los prisioneros en los campos. Y destacamos aquí la expresión prisionero en su definición de: «Persona que está presa, generalmente por causas que no son delito» (RAE).

Estas personas fueron obligadas a ser subalternos, en un momento marcharon forzadas a tener una vida subalterna. Se acostumbra decir, aunque no sea totalmente exacto, que el subalterno no tiene voz; en este caso fueron privados de su voz, se los privó de su humanidad, pero también ellos mismos fueron capaces

de darse una voz a través de la pintura; esas obras no dan voz a un subalterno, se yerguen como ejemplos de reconquista de una humanidad arrancada. Podrán ser consideradas testimonio de una época, pues son más que el testimonio de una persona, son un pedazo de su humanidad. Cuando ese niño, hombre o mujer pintó dentro del *lager*, su obra, más allá de su calidad artística, se constituyó en una reafirmación de la existencia humana.

Deleuze ha dicho que toda obra artística es una forma de resistencia por el hecho de ser creación, agregando:

En el tiempo de Hitler los judíos que venían de Alemania eran los primeros en decirnos que allí había campos de exterminación. Ellos hacían contra-información. Lo que hay que constatar es que me parece que jamás la contra-información alcanzó para nada. Ninguna contra-información le ganó jamás a Hitler. Bueno, salvo un caso. ¿Pero cuál es ese caso? Eso es importante. La única respuesta sería: la contra-información deviene efectivamente eficaz cuando ella es (y lo es por su naturaleza) o deviene acto de resistencia. El acto de resistencia no es ni información ni contra-información. La contra-información no es efectiva más que cuando se vuelve acto de resistencia. (2012: 14)

Si tomáramos estas pinturas de la exposición solamente como obras de arte, serían según Deleuze una forma de resistencia, porque: «Solo el acto de resistencia resiste a la muerte, sea bajo la forma de obra de arte, sea bajo la forma de una lucha de los hombres. Y ¿qué relación hay entre la lucha de los hombres y la obra de arte? La relación más estrecha y para mí la más misteriosa» (Deleuze, 2012: 16).

Pero estas obras no son solo un acto de resistencia. Son más, porque con seguridad fueron pintadas –al menos las efectuadas en los campos– no como resistencia consciente, sino como un simple acto de declaración de vida. Aún vivo, porque aún sueño, porque aún pinto. Pinto y me siento ser humano. La muerte no venció.

El acto de creación para Deleuze se expresa a través de la necesidad en la que el creador se encuentra, porque para el autor resistir es crear y crear es resistir; pero ni la resistencia ni la creación son actos comunes y corrientes, son productos de un acto de múltiples explicaciones. Las obras de la exposición fueron producto de un acto de violencia, «a la violencia de lo representado (lo sensacional, el cliché) se opone la violencia de la sensación. Esta se funde con su acción

directa sobre el sistema nervioso, los niveles por los que pasa, los dominios que atraviesa» (Deleuze, 1981: 53).

En estos cuadros la sensación interpela, incomoda, rebela, subleva, conspira, porque esas obras tienen algo más. «La obra de arte tiene un carácter añadido» decía Heidegger (1996). «Tener un carácter añadido –llevar algo consigo– es lo que en griego se dice *symbollein*. La obra es símbolo a tal punto que la respuesta es solo el silencio», por eso el famoso ejemplo que ponía del cuadro de Van Gogh: «ha sido la obra de arte la que nos ha hecho saber lo que es de verdad un zapato» (Ibídem).

Silencio como respuesta de la Humanidad al acto humano: «puro y simple silencio», decía Vattimo al referirse a «la muerte del arte» de Heidegger y a las vanguardias: «el arte auténtico solo habla callando».

En su libro *Pasión intacta*, George Steiner continúa diciéndonos que la crisis de la educación occidental ha estado fundamentada en una crisis de la memoria, y que «el vigor de la memoria solo puede sostenerse allí donde hay silencio», y que hoy en día «este orden de silencio tiende a convertirse en un lujo» (1997: 39). El silencio es un lujo que se ha dejado de practicar, el ruido, el barullo, el estruendo musical, los altos decibeles rodean nuestro cotidiano en medio de lo cual es imposible la reflexión. Es un tiempo sin silencios, y de pronto aparecen cuadros como estos; frente a ellos no hay palabras, invocan solo al silencio.

La exposición se inauguró conmemorando el 27 de enero de 1945, cuando se cumplían 71 años de la liberación del campo de concentración de Auschwitz por el ejército soviético. Para Steiner, después de Auschwitz, el silencio es una palabra ética. Que Auschwitz no se repita debe ser el objetivo de toda educación, agrega. Pero para eso es necesario no tener miedo del silencio, no tener miedo a permanecer en silencio. Las obras de la exposición, al dejarnos mudos, nos llevan al refugio de lo íntimo, a la reflexión en silencio.

Para Steiner el mal y la crueldad se vieron como producto de la ignorancia o, más aún, de una falta de buena educación. Sin embargo agrega que «Nada impidió en el cercano mundo de Dachau, que en Munich se desarrollara el gran ciclo de invierno de la música de Beethoven» (1991: 88). No fueron los «ilustrados», agrega, quienes vivieron Auschwitz. Con la modernidad se cerró la curva ascendente del progreso humano. No se puede sostener que la culpa del Holocausto sea la mala educación. Al preguntarse Steiner si «las Humanidades humanizan», cuestiona definitivamente la mentalidad ilustrada, agregando: «Bibliotecas, museos y campos de concentración coexisten armoniosamente en un mismo tiempo y en un mismo espacio» (1991: 104).

No es muy diferente a lo que sucedió en esta exposición. Subvencionada por Daimler y Deutsche Bank se logró traer la muestra desde el Museo Yad Vashem de Jerusalén, que posee la colección más grande del mundo en arte del Holocausto. El Deutsche Bank es la entidad financiera más grande de Alemania. La Daimler, cuyas principales marcas son Mercedes-Benz y Smart, entre otras, posee una historia industrial que da cuenta del empleo de prisioneros y trabajadores forzados, incluso en algunos casos remitidos a los campos y la fabricación de armamento bélico nazi. Ambas se unen para mostrar el arte en los *lager* como un paso más de las relaciones germano-israelíes. Quizás debamos preguntarnos por qué este arte no está en Alemania, sus autores fueron en su mayoría alemanes. No importa su credo, fueron y son alemanes, verdugos y prisioneros. Esto es imprescindible a la hora de valorar el horror. Museos, muestras, industrias, dinero, horror y arte coexisten en un mismo espacio y tiempo hasta hoy.

Entre las cosas que pueden ser rescatadas de aquella modernidad mencionada por Steiner está el silencio. Estas obras lo emplazan y nos hacen pensar en él como fuente de reflexión y cavilación, camino que debe estimularse en la búsqueda de una operante educación para el presente. Fue el arte, la pintura, el que nos dio esta muestra inacabable y nos hizo recordar nuestros propios horrores, no tan lejanos, mantener nuestra memoria para no quedarnos sin identidad (Steiner). Por eso ante la pregunta que cada tanto circula a veces por el mundo: ¿Para qué sirven las humanidades?, volvemos a la respuesta de siempre: esa es una pregunta vacía. Las humanidades son la creación del hombre, de la mujer, que hasta en el momento límite vuelve a ellas, aunque sea para soñar que vive, para recordarnos que vivió y una vez más dejarnos en silencio.

¹ Promocionada por Daimler y Deutsche Bank.

² Algunas de estas obras pueden verse en: <http://bit.ly/243HqdP>

³ <http://bit.ly/1riwozL>

⁴ <http://bbc.in/1qUE6Qf>

⁵ En: <http://bit.ly/1T5aRRk>

⁶ <http://bit.ly/243GWV5>

⁷ <http://artnt.cm/1QB70db>

⁸ <http://bit.ly/1NU6mrx>

⁹ <http://bit.ly/1Tx4SYB>

¹⁰ <http://bit.ly/1SBthtI>

¹¹ La canción preferida de Marlene Dietrich, que según ella siempre la emocionaba, era la pegadiza *La canción ha terminado* de Robert Stolz.

¹² El diario alemán *Frankfurter Allgemeine Zeitung* informa que las pinturas de Hitler pueden ser vendidas bajo la ley alemana, siempre y cuando no muestren símbolos nazis, aunque las grandes casas de subastas se han negado a vender sus pinturas. En la mayoría de los casos firmaba como A. Hitler, aunque el diario advierte que «existen innumerables falsificaciones». En: www.elmundo.es Cultura. 23 de junio de 2015.

Bibliografía

ACHUGAR, Hugo (2004). *Planetas sin boca*. Montevideo: Trilce.

ADORNO, Theodor (1966). «La educación después de Auschwitz». Consultado en: http://ddooss.org/articulos/textos/Theodor_W_Adorno.htm

DELEUZE, Gilles (1981). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Consultado en: <http://bit.ly/1Re6swh>

(---). (2012). «¿Qué es el acto de creación?», en *Fermentario*. Instituto de Educación, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República. Consultado en: <http://www.fermentario.fhuce.edu.uy> / Deleuze, G. / *Fermentario* N.6

HEIDEGGER, Martin (1996). «El origen de la obra de arte», en *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.

HIRSCH, Marianne. «Posmemoria», en Robert McKee y Mónica Szurmuk (eds.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*.

Disponible en: <http://bit.ly/1qUFB0T>

JURT, Joseph (2010). «Um caso extremo do social: as sociedades dos prisioneiros nos campos de concentração nazistas», en *Tempo social*, vol. 22, n. 1, págs. 199-210. ISSN 0103-2070. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-20702010000100010>.

LEVI, Primo (1989). «La zona gris», en *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnik.

(---). (1995). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik.

STEINER, George (1991). *En el castillo de Barba Azul*. Barcelona: Gedisa.

(---). (1997). *Pasión intacta*. Madrid: Siruela.

VATTIMO, Gianni (1986). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa. Disponible en: <http://bit.ly/1T5bvyI>

Pautas para la presentación de artículos

-
01. La revista *[sic]* publicará trabajos de investigación, comunicación científica o de creación originales.
 02. Los artículos deberán ser inéditos, aunque también serán aceptados aquellos que hayan tenido una circulación restringida.
 03. Las ideas expresadas en los artículos serán total responsabilidad del autor.
 04. Los artículos serán enviados a revistaaplu@gmail.com
 05. Deberán adjuntarse al trabajo los siguientes datos:
 - a. Breve currículum del autor en el que figure su afiliación institucional y su correo electrónico.
 - b. Título (en español y en inglés).
 - c. Resumen de hasta doscientas palabras (en español y en inglés).
 - d. Palabras clave (en español y en inglés): cinco, separadas por guiones.
 05. Se publicarán trabajos en español y en portugués; en cuanto a aquellos presentados en otros idiomas, la revista se reserva su consideración. En caso de su aceptación, se acordarán con el autor las condiciones de traducción.
 06. Los trabajos serán evaluados por los integrantes del Comité Académico de Lectura. Dicho Comité podrá aprobar, aceptar con correcciones o rechazar los artículos. Se seguirá el criterio de arbitraje, manteniendo el anonimato de la identidad del autor y del corrector durante la selección de los trabajos a publicar.
 07. La revista corregirá los artículos, consultando a los autores solo en caso de que el contenido se vea modificado.
 08. Salvo casos excepcionales, las publicaciones no serán remuneradas.
 09. Una vez presentados los trabajos, el Consejo Editor se reservará los derechos hasta el momento de su publicación. En caso de que los artículos no resulten seleccionados, no existirá obligación de devolución por parte de la revista.
 10. Una vez publicado el trabajo, el autor dispondrá de los derechos del mismo, debiendo citar la revista *[sic]* como primera edición.
 11. Los aspectos formales para la presentación de los artículos se encontrarán disponibles en la página de Aplu y seguirán los criterios del sistema Harvard:
 - a. Las referencias bibliográficas se insertan en el cuerpo mismo del texto, estilo “americana”: (Autor, año: página).
 - b. Las notas deberán ubicarse al final del texto. Las llamadas de nota irán con número elevado y pegadas al nombre o frase correspondiente. En caso de que la nota se ubique al final del enunciado, deberá ir después del signo de puntuación.
 - c. En la bibliografía figurarán únicamente aquellos trabajos que aparezcan citados en el cuerpo del artículo. Deberá ajustarse al siguiente criterio:
Apellido del autor, nombre, año de publicación entre paréntesis. Título del libro en cursiva. Lugar de edición: editorial. En caso de que sea relevante mencionar la primera edición, la fecha figurará al final y entre paréntesis rectos.
Ejemplo: Liscano, Carlos (2010). *Manuscritos de la cárcel*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.
En el caso de la cita de artículos, el título deberá ir entre comillas y sin cursiva, seguido de la referencia en cursiva del nombre de la obra.
Ejemplo: Caetano, Marcela (2009). “Canudos: memoria e identidad. Una lectura desde Antônio Conselheiro de Joaquín Cardozo”, en Mirza, Roger. *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
 - d. Las citas integradas en el cuerpo del texto irán entre comillas y sin cursiva. Si las citas exceden las cuatro líneas, deberán figurar en cuerpo menor y sin comillas.
 12. La presentación de trabajos supone la aceptación de las presentes pautas.

Imágenes del artículo
El silencio de la humanidad, 2016
Elvira Blanco Blanco

VOLVER



IMAGEN 1
Campo de gemelos, Edith Birkin

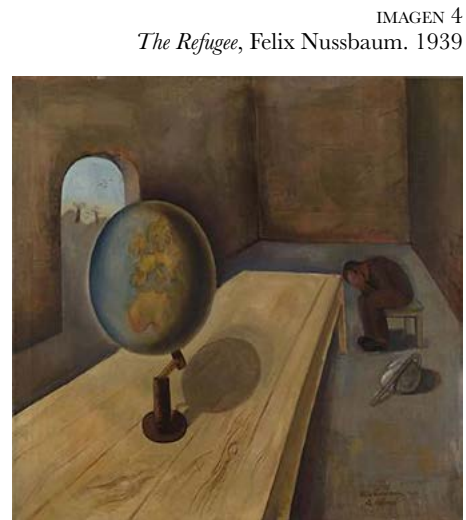


IMAGEN 4
The Refugee, Felix Nussbaum. 1939



IMAGEN 5
Landscape Apocalyptic,
Ludwig Meidner. 1913

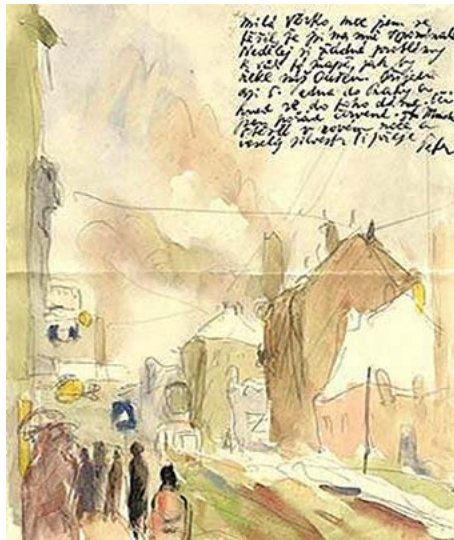


IMAGEN 2
Carta a Vera Nevanová,
Peter Kien. 1939



IMAGEN 3
Ruth Cechova (murió a los trece años)



IMAGEN 6
Niños en el gueto,
Zvi Hirsch Szylis. 1942

IMAGEN 7
El golpeado, Jacob Lipschitz

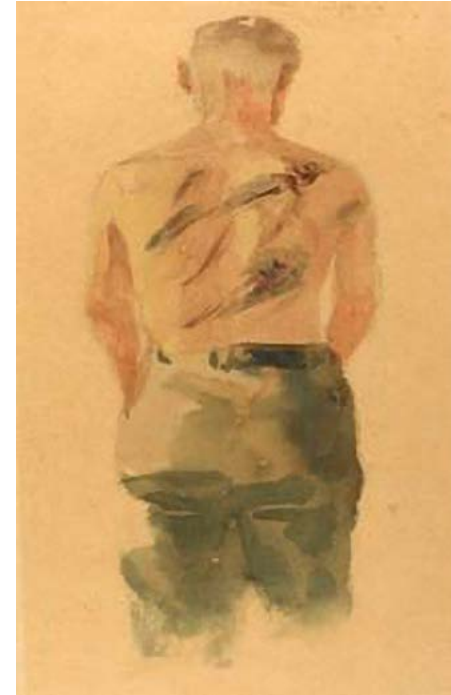


IMAGEN 8
Ankunft eines Transports in Theresienstadt
(Llegada del transporte), Leo Hass.
Gueto de Theresienstadt, 1942



IMAGEN 9
Mädchen im Feld (*Mujeres en un campo*), 1943



IMAGEN 10
Ein frühling (*Una primavera*), 1941



IMAGEN 11
Das Lied ist aus
(*La canción ha terminado*), Pavel Fantl.
1944



IMÁGENES 12 Y 13
Acuarelas (1915 a 1918)



IMAGEN 14
Óleo sobre lienzo. Adolf Hitler. 1913

VOLVER