

DISPAROS EN EL GHETTO. EN TORNO A LA MIGRACIÓN DE LAS IMÁGENES DE ARCHIVO¹

Shooting in the Ghetto. On the Migration of Film Footage

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA^a
Universidad de Valencia

RESUMEN

En 2010, un documental germano-israelí –*A Film Unfinished*– recuperaba enigmáticos planos rodados por un equipo de cineastas alemanes (*Propaganda Kompanien*) en el ghetto de Varsovia durante la primavera de 1942. Una porción considerable de estos planos que el Ministerio de Propaganda de Goebbels decidió no utilizar por confusas razones ya había circulado profusamente en films anteriores, desde los años 50. Depositados en los archivos de la DEFA, habían sido utilizados *a contrario* en primer lugar por cineastas de la RDA y de la DDR: tratando de denunciar a sus autores. Dicho de otro modo, las imágenes llamadas a denigrar a los judíos servían para denunciar a sus autores, convirtiéndose en eficaz arma del antifascismo. También Frédéric Rossif acudió a ellas en *Le temps du ghetto*. El presente ensayo analiza las estrategias de apropiación de este material bruto en distintas épocas en relación con las premisas estéticas, éticas, políticas de distintos autores y movimientos para concluir sobre la forma de representar víctimas tomando como fuente la imagen producida por el odio de sus enemigos. Así, se pasa revista a su montaje, su aligeramiento, su relación con testimonios vivos, su conducción a través de una *voice over narration*, entre otras cosas.

Palabras clave: Documental de apropiación, imagen de archivo, migración de imágenes, cine e historia, ghetto de Varsovia, cine nazi.

ABSTRACT

In 2010, a German-Israeli documentary entitled *A Film Unfinished* recovered some enigmatic footage shot by a team of German filmmakers (*Propaganda Kompanien*) in the Warsaw ghetto during the spring of 1942. A considerable portion of these shots had circulated widely in previous films from the 50s, even though the Minister of Propaganda, Joseph Goebbels, decided not to use them for confusing reasons. Shelved in the DEFA archives, they were used by anti-Nazi filmmakers to denounce their authors. In other words, these images called to denigrate Jews served to denounce the perpetrators, becoming an effective weapon of anti-fascism. Frédéric Rossif also assisted them in *Le temps du ghetto*. This paper analyzes the strategies of appropriation of such raw material at different periods of film history in regard with the aesthetic, ethical, and political attitudes in order to conclude on how to represent victims using as source the image produced by the hatred of their enemies. In this sense, the essay looks into the composition, the editing and especially the relationship these shots entertain with other strategies such as the living testimonies, and the use of the voice over narration.

Keywords: re-appropriation in documentary, film footage, migration of images, cinema and history, Warsaw ghetto, Nazi cinema.

[1] Agradezco a Sylvie Lindberg, Matthias Steinle y Arturo Lozano sus sugerencias y comentarios a algunos de los temas tratados en el presente artículo.

Como en tantas ocasiones, esta reflexión tiene su origen en mis inestimables conversaciones con Rafael R. Tranche.

[a] VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA es catedrático de comunicación audiovisual en la Universidad de Valencia y profesor invitado durante los últimos cuatro años en la Université de Paris III (Sorbonne Nouvelle). Su último libro es *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la guerra civil* (con Rafael R. Tranche, ed. Cátedra, 2011) y la edición de *El cine y la aflicción humana* (MuVIM, 2011).

*A Vicente y Teresa,
en unas Navidades sin luz*

«Hoy, al evocar otros recuerdos más terribles, mis experiencias en el ghetto de Varsovia entre noviembre de 1940 y julio de 1942 [...] se funden en una única imagen como si hubieran durado solo un día. Por más que lo intento no puedo descomponer esa imagen en fragmentos que le aporten algún orden cronológico, como se suele hacer al escribir un diario»².

Con esta extraña imagen suspendida en el magma de veinte meses de vida expresa Wladyslaw Szpielman el descoyuntamiento que sus experiencias traumáticas provocaron y que, sin embargo, no debilitan un ápice la fuerza indeleble con la que quedaron impresas en su memoria. Pero cualesquiera que sean las huellas mnémicas que refieren los relatos, el barrio judío de Varsovia primero y el ghetto desde la construcción del muro que lo circundó en octubre de 1940, fueron observados por ojos distintos, algunos de los cuales dejaron constancia de lo que vieron en la fotografía y en el cine³. El recuerdo de Szpielman se congela a la víspera de las deportaciones en masa a Treblinka, decretadas el 22 de julio de 1942, y cuya brutal acometida se prolongó durante todo ese verano. Queda, pues, fuera de su órbita la degradación extrema que se produjo entre septiembre de 1942 y principios de 1943, pero sobre todo la insurrección y la aniquilación consiguiente por las tropas de Jürgen Stroop en la primavera del 43.

Tanto en el caso de Varsovia, como en menor medida en los de Lodz o Lublin, las miradas vertidas y registradas sobre el ghetto plantean un reto a la noción de «imagen documental»: las Propaganda Kompanien (PK), creadas por Goebbels antes de la invasión de los Sudetes, registraron, en foto y en cine, escenas callejeras y de interior, pero también organizaron auténticas puestas en escena fuertemente teatralizadas⁴; con anterioridad, cineastas como Fritz Hippler en Lodz habían inmortalizado escenas que darían la vuelta al mundo, la más célebre de las cuales es probablemente la matanza ritual de bestias (*shejitá*) con la que concluyó el film *El judío eterno* (*Der ewige Jude*, 1940)⁵. En lo que nos concierne, la PK 689 derrochó numerosos clichés en Varsovia entre el invierno de 1940 y la primavera de 1941; en ese período, Albert Cusian y Erhard Josef Knobloch realizaron un reportaje de 720 fotos (aunque una parte de ellas, captadas por Zermin en Lodz)⁶. No fueron los únicos: fotógrafos *amateurs* enrolados en la Wehrmacht y acuartelados al otro lado del Vístula se dejaron caer por el ghetto judío cual improvisados turistas seducidos por un escenario convertido en atracción antropológica⁷. Y lo fue incluso para viajeros incorporados a las actividades de la sociedad Kraft durch Freude. Las sombras proyectadas por todos estos clichés están lejos de ser despejadas. Un soldado, Heinz Jöst, tomó más de

[2] Wladyslaw Szpielman, *El pianista del gueto de Varsovia* (Madrid, Turpial/Amaranto, 2000) [original polaco de 1946], p. 63.

[3] Sobre la cronología del ghetto, véase, por su claridad, Annette Wiewiorka, «L'histoire du Ghetto» (*Le monde Juif*, 147-148, abril-agosto 1993), pp. 35-42.

[4] Once de estas compañías de propaganda fueron a la sazón creadas: cinco en el seno del ejército, cuatro en la Luftwaffe y dos en la Navy. Véase Daniel Uziel, «Wehrmacht Propaganda Troops and the Jews» (*Yad Vashem Studies*, vol. 29, 2001), pp. 27-65.

[5] Hippler rodó en Lublin y en el barrio judío de Varsovia, en el cénit de la campaña antisemita que el ministro de Propaganda había previsto para 1940. Durante tres días filmó las conocidas escenas de la matanza ritual. Véase Stewart Hull, quien se entrevistaría años más tarde con Hippler (*Film in the Third Reich* [Nueva York, Simon and Schuster, 1973], p. 173).

[6] Ulrich Keller (ed.), *Warsaw Ghetto in Photographs. 208 Views Made in 1941* (Nueva York, Dover, 1984).

[7] *Soldier tourists* es el término que utiliza en su página web el museo Yad Vashem: <<http://collections.yadvashem.org/photosarchive/en-us/search.html?q=Warsaw%20Ghetto>>.

150 fotografías en 1941, pero no las compiló ni las anotó⁸. Otro militar no identificado debió captar muchas en 1942, bajo un tiempo frío pero soleado, y dio a su recopilación el elocuente título-homenaje de *El ghetto de Varsovia. Un documento cultural para Adolf Hitler (Das Warschauer Ghetto. Ein Kulturdokument für Adolf Hitler)*. Consta de 109 fotos, 59 de las cuales fueron tomadas desde el interior de un automóvil, como denuncia el reencuadre de una ventanilla⁹. Joe J. Heydecker, en cambio, había residido en 1937 en la zona judía de Varsovia y, en enero de 1941, cuando fue destinado a la capital polaca, decidió visitar a algunos de sus antiguos conocidos; estremecido por cuanto vio, regresó al día siguiente provisto de su cámara fotográfica como acusación contra la Alemania invasora. Solo a finales de los años 60 fueron estas publicadas en su país de adopción, Brasil, con un título inequívoco: *¿Dónde está tu hermano Abel?*¹⁰.

Estas miradas dejaron impresas en fotos y fotogramas una huella múltiple: registraron la cotidianeidad del ghetto (sus tranvías, sus transportes tirados por bicicletas y por muchachos, la policía judía y sus signos distintivos, los personajes más célebres que animaban la vida callejera, el deterioro inexorable de sus edificios y su población, el comercio y el contrabando, las diversiones públicas); también informan sobre sentimientos humanos más inciertos e inaprehensibles (el miedo, la angustia, el orgullo de los SS, la relación de la policía judía con el resto de los habitantes, las diferencias sociales...); incluso sería posible leer en estos documentos (presentados en serie, en formato de álbum o aislados; escenificados o clandestinos) la huella de la mirada que los fundó. Y a medida que avanzamos en abstracción, la precisión del diagnóstico cede el paso a la sinmatología.

En la medida en que las fotos fueron obra de alemanes y que carecemos de manifestaciones visuales procedentes de las víctimas (de las que, en cambio, sí poseemos abundantes textos escritos, crónicas, memorias, diarios), la información que podemos extraer nace, amén del contenido de las imágenes, de una serie de preguntas: ¿cómo mirar a seres considerados inferiores?, ¿con interés antropológico?, ¿con prevención?, ¿con desprecio? Ahora bien, ¿podemos asegurar que todo hombre que vestía un uniforme alemán participó de las mismas convicciones hacia los seres que fotografiaba? La propaganda denigratoria jugó sin duda un papel crucial en las PK de Goebbels, pero los resultados no pueden ser confundidos con el proceso: en cada mirada, en cada plano, se intuye, y a veces se explicita, una relación entre el autor de la foto y su objeto. ¿Es posible analizar tal relación? Cuestiones de esta índole no tienen fácil respuesta. Mientras Heydecker mantenía amistad con muchos judíos y dio una misión acusatoria a sus instantáneas, un historiador como Ulrich Keller aventura, sin que el razonamiento quede plenamente justificado, que los responsables de la PK 689 filmaron con empatía a los judíos¹¹; Daniel Magilow puso todo su empeño «textual» en desmontar la *piedad* que un menesteroso Jöst dijera sentir por esos seres que fotografió décadas antes cuando trató de vender sus imágenes a la revista *Der Stern*¹². En realidad, pocos son los que, como Levin y Uziel, se

[8] Daniel H. Magilow, «The Interpreter's Dilemma: Heinrich Jöst's Warsaw Ghetto Photographs» en D. Batterick, B. Prayer y M. Richardson (eds.), *Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory* (Nueva York, Candem House, 2008), pp. 38-61.

[9] <http://collections.yadva.shem.org/photosarchive/en-us/97832_44707.html>.

[10] Joe J. Heydecker, *Where is Thy Brother Abel? / Wo ist dein Bruder Abel? / Onde está Abel, teu irmao?* (Sao Paulo, edición del autor, 1981).

[11] Ulrich Keller (ed.), *Warsaw Ghetto in Photographs. 208 Views Made in 1941*, p. XI.

[12] Daniel H. Magilow, «The Interpreter's Dilemma: Heinrich Jöst's Warsaw Ghetto Photographs», pp. 38-61.

esfuerzan por elaborar criterios metodológicos susceptibles de analizar la mirada que originaba una fotografía y, en consecuencia, el acto moral de interrogarla¹³. El asunto requiere un conocimiento histórico preciso de las condiciones de realización (un encargo oficial, un acto personal, una obra colectiva, un gesto de curiosidad...), así como el minucioso análisis de lo representado (incluida la deducción hipotética del fuera de campo). Una mirada fugaz, un saludo, la indiferencia en el gesto, unos ojos esquivos, están cargados de información, pero inducen a menudo a la sobreinterpretación.

Nada ilustra mejor la función pericial de la cámara fotográfica que la decisión del Oberführer SS Jürgen Stroop de compilar en la tercera parte del informe que sanciona la destrucción del ghetto de Varsovia una serie de fotografías tomadas en el curso de la acción (*Grossaktion*, en terminología SS), ordenarlas y trufarlas de comentarios. Tal documento debía ser enviado como apéndice de su minucioso diario de operaciones, al Reichsführer SS Heinrich Himmler, así como al superior de Stroop, Wilhelm Krüger, guardando para sí como trofeo una tercera copia. Su título fue *Es gibt keinen jüdischen Wohnbezirk in Warschau mehr (El ghetto de Varsovia ya no existe)*¹⁴.

Sin embargo, la claridad de usos y propósitos no es siempre tan prístina. En la primavera de 1942, una nutrida compañía de cineastas desembarcó en el ghetto con el cometido de filmar una película. En esos mismos días, se ponían a punto a ritmo frenético las instalaciones de los campos de exterminio de la llamada *Aktion Reinhardt* (Belzec, Sobibor, Treblinka), el último de los cuales se convertiría en destino de buena parte de los habitantes del ghetto¹⁵. Algunos de los diarios escritos en el interior del ghetto durante ese período refieren con asombro la llegada del equipo de filmación alemán que alteró la vida de la comunidad durante unas semanas, mientras aluden a la angustia que atenazaba las gargantas ante los crecientes rumores de una deportación inminente. Así lo dejan sentir las escuetas entradas del diario de Adam Czerniakow, presidente del Judenrat (Consejo judío), más aún las notas del cronista Emmanuel Ringelblum que reunió los archivos desde la organización *Oneg Shabbat* (*Onyeg Shabes* en yiddish)¹⁶ o incluso las de Chaïm Kaplan¹⁷. Las filmaciones alemanas debieron estar relacionadas con una intensificación de la campaña antisemita cuyo fin sería preparar y justificar el proceso de destrucción.

Sea como fuere, el despliegue técnico del equipo debió sacudir la comunidad moribunda, pues nada tuvo de discreto. Se orquestó una minuciosa puesta en escena en restaurantes, salas de fiesta, calles, interiores de apartamentos, patios de vecindad, baños públicos. Muchos años más tarde, en 1998, dos bobinas con tomas sucesivas de rodaje confirmaron el esmero y tesón alemanes por teatralizar la vida de esas gentes cuyo destino estaba a la sazón decidido y sellado. Apenas dos meses más tarde, comenzaban las diarias deportaciones desde la Umschlagplatz y al día siguiente, 23 de julio de 1942, ponía fin a sus días Adam Czerniakow, dejando constancia en su diario de que la muerte se había abatido sin paliativos sobre su comunidad. Para estas fechas, los cineastas andaban muy lejos del set.

[13] Judith Levin y Daniel Uziel, «Ordinary Men, Extraordinary Photos» (*Yad Vashem Studies*, n.º 26, 1995), pp. 280-293.

[14] Stroop había recibido la orden de destrucción del ghetto insurrecto en Varsovia el 2 de mayo de 1943, y su operación se llevó a cabo entre el 19 de abril y el 16 de mayo de 1943. *The Jewish Quarter of Warsaw Is No More. The Stroop Report. A Facsimile Edition and Translation of the Official Nazi Report on the Destruction of the Warsaw Ghetto*, traducido y con anotaciones de Sybil Milton e introducción de Andrej Wirth (Nueva York, Pantheon Books, 1979). Desde la celda donde se hallaba detenido en Varsovia en 1949, Stroop recuerda ante Kazimierz Moczarski, líder de la *Armia Krajowa*, que la iniciativa de registrar las fotografías correspondió a Krüger (Kazimierz Moczarski, *Entretiens avec le bourreau* [París, Gallimard, 2011], pp. 329-230).

[15] Los campos de exterminio de la Aktion comenzaron a funcionar en esa primavera. Véase su estudio en Raul Hilberg, «Les centres de mise à mort» en *La destruction des Juifs d'Europe* (vol. 3, París, Gallimard, 2006; edición definitiva), pp. 1595-1825. Recuérdese que la planificación de esta etapa fue minuciosamente establecida en la famosa conferencia de Wannsee, celebrada en los alrededores de Berlín el 20 de enero de 1942, donde fue adoptada formalmente la «Solución final».

[16] Emmanuel Ringelblum, *Chronique du ghetto de Varsovie* (versión francesa de Léon Poliakov, siguiendo la adaptación de Jacob Sloan del yiddish; [París, Payot, 1995]). Especialmente notas del capítulo 15, correspondientes a mayo de 1942, pp. 272-302. Sobre los documentos recopilados por Ringelblum, véase Samuel D. Kassov, *Qui écrivit notre histoire? Les archives secrètes du*

El film jamás fue difundido. Ni siquiera fue montado. Permaneció en los archivos nazis de la UFA y, más tarde, de la DEFA, sin sonar y olvidado. ¿Se consideró su función acaso inútil cuando el ritmo de las deportaciones masivas se había acelerado hasta el frenesí? ¿Lo desechó Goebbels porque estas imágenes, contra su previsión inicial, estimulaban la piedad hacia sus víctimas en lugar del odio? ¿Había comprendido el ministro de propaganda que la destrucción requería clandestinidad y silencio antes que barullo y denuncia de la inhumanidad de las víctimas? Lo ignoramos todavía, pero es muy posible que estas respuestas no sean contradictorias y algo de cada una de ellas contribuyera a la destitución del film. Lo cierto es que ese material de archivo, por su condición cinematográfica que registra el movimiento y el tiempo, intensifica lo que suscitaban las fotografías del ghetto.

A finales de los años 50, una producción sueca de Erwin Leiser, *Mein Kampf. Den blodiga tiden* (1959), recurrió a estas imágenes. Poco más tarde, el mismo año en el que Jerusalén se convertía en escenario del proceso Eichmann, el realizador yugoslavo afincado en Francia Frédéric Rossif las volvía a utilizar para su primer largometraje, *Le temps du ghetto* (1961). Si Leiser se proponía una invectiva global contra el nazismo, Rossif ponía el acento en la gestión económica, política, higiénica y policial del ghetto en vísperas de la deportación. Aunque ampliamente difundidos a partir de estas fechas, estos planos habían ya sido utilizados por la DEFA, en Alemania del Este con anterioridad. Por demás, el material presentado de forma fragmentaria y tutelada por Leiser y Rossif, emergió a mayor escala en un documental germano-israelí de 2010 que llevaba por elocuente título *A Film Unfinished* (Yael Hersonski). Cuatro bobinas de una duración total de 60' clasificadas por los archivistas alemanes bajo el sencillo título *Das Ghetto* le daban cuerpo. El descubrimiento de las sucesivas tomas (*outtakes*) y ensayos realizado en 1998 arrojaba luz nueva a la filmación. No es por azar si el género documental había experimentado en los últimos años una fascinación hacia la materia bruta del archivo, un sentimiento (una sensación física incluso) que recuerda lo que Arlette Farge denominó, para otros fines y soportes, «el sabor del archivo»¹⁸. Incompletitud, fragmentación, materia prima sin elaborar, extrañeza: son estas algunas de las claves de un film inconcluso, abandonado, en tiempos de Goebbels que retorna cual espectro en nuestros días de la mano de la novel cineasta israelí.

El presente texto se propone analizar los usos documentales de ese material de archivo bruto: el modo en que es montado, sonorizado, trucado, explorado; un material que lleva impresas las condiciones extremas de riesgo, mortandad y destino con las que se confrontaron sus artífices, pero también las de obscenidad de la mirada y de incertidumbre propagandística. Trataré, pues, de esclarecer, tomando en consideración poéticas y claves históricas e ideológicas distintas, la forma en que es combinado ese material con otras fuentes al alcance del historiador y del cineasta. *Voice over* expositiva y lineal o de estilo ensayístico, palabra viva del testigo, dispositivo de proyección, consistencia del

ghetto de Varsovie. Emanuel Ringelblum et les archives Onyeg Shabes (París, Grasset, 2011).

[17] Chaïm A. Kaplan, *Journal du ghetto de Varsovie. Chronique d'une agonie* (París, Calmann-lévy / Mémorial de la Shoah, 2009), pp. 391-455. Kaplan confunde la filmación con una serie fotográfica que quizá tuvo lugar al mismo tiempo.

[18] Arlette Farge, *Le goût de l'archive* (París, Seuil, 1989). Farge define la modestia y la riqueza del archivo en esta afortunada expresión: «El archivo es una brecha abierta en el tejido de los días» (p. 13).

material, emergencia de la figura de la víctima... Ahora bien, analizar el empleo de un archivo conlleva leer las significativas ausencias, los puntos ciegos de una dialéctica entre huella de archivo y testimonio vivo que algunos quisieron convertir en tajante disyuntiva¹⁹. Así, entre las compilaciones de los años 50 y comienzos de los 60 y *A Film Unfinished* fluye la larga sombra de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), en cuyo epicentro o, más exactamente, en cuyo apocalipsis encontró el ghetto de Varsovia un emplazamiento de honor. Estas cuestiones plantean, a fin de cuentas, cómo mirar una víctima y cómo convertirla en tal mediante el dispositivo de la mirada²⁰.

Un archivo paradójico: la obra contra su autor

El 24 de abril de 1945, las tropas soviéticas ocupaban los estudios de la UFA en Babelsberg. Acto seguido, la Administración militar soviética (SMAD) se aprestó a sincronizar documentales y films que encontró en las bobinas. En virtud de los acuerdos interaliados, dicha administración se incautó de las sociedades UFI (Tobis y UFA) y, una vez creado el Filmarchiv (17 de noviembre de 1945), autoriza a este a montar actualidades cinematográficas y films. En este contexto, Kurt Maeltzig dirigió los noticiarios *Der Augenzeuge*, cuya divisa era: «Sie sehen selbst! Sie hören selbst! Urteilen Sie selbst!» («¡Vean, escuchen y juzguen Vdes. mismos!»)²¹. El 17 de mayo de 1946, se creaba la DEFA (Deutsche Film Aktiengesellschaft), depositaria desde 1954 de los fondos incautados por las tropas soviéticas que habían sido restituidos. Su vocación era renovar los lazos con las tradiciones vanguardistas de la República de Weimar. Es en ese contexto, con un material ingente rodado por las cámaras del Tercer Reich, como algunos cineastas encabezados por Annelie y Andrew Thorndike, emprendieron a partir de 1957 la serie de films de denuncia titulada *Archive sagen aus* (*Los archivos testimonian*)²². La tesis que sustentan estos documentales es que las imágenes nazis constituyen la mejor forma de autoacusación y que la labor del montador consiste en revelar, tras la apariencia de normalidad democrática de muchos responsables de la administración oeste alemana, el pasado nazi que esconden. No es arriesgado sostener que este uso inaugura la tradición del llamado film de archivo y sigue, bajo formas muy particulares, lo que poco después Jay Leyda denominaría «*compilation film*»²³. Pues bien, apenas un año antes del inicio de esta serie, sus imagineros compusieron el modelo piloto, *Du und mancher Kamerad* (A. y A. Thorndike, 1956). En él aparecía un fragmento de celuloide filmado por cámaras nazis y cuyo objeto era el ghetto judío de Varsovia. Apenas 1'12" que una voz femenina presenta como obra del Ministerio de Propaganda, una cola de film que identifica el carácter secreto del celuloide, unos planos entresacados del ghetto muestran en picado sus calles, el largo muro, los niños en la acera, el registro por soldados alemanes de jóvenes traficantes judíos, la recogida de cadáveres..., bocetos que vendrán muy pronto en iconos.

[19] La exclusión fue planteada, con mayor radicalidad que nunca, por Claude Lanzmann: primero como método para su film *Shoah*; más tarde, como premisa que engendró agrias polémicas de las que surgió un texto iluminador de Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* (París, Minuit, 2003).

[20] Un primer esbozo de esta tentativa, en Vicente Sánchez-Biosca, «Del dolor y de sus imágenes» en *Figuras de la aflicción humana* (Valencia, MuVIM, 2011), pp. 5-16; una aplicación a la guerra civil española fue el proyecto de investigación «Víctimas de la guerra civil y de la represión franquista: género, imágenes y experiencias» (PRES2010/209.1), en colaboración con Rafael R. Tranche.

[21] Véase Cyril Buffet, *Défunte DEFA: histoire de l'autre cinéma allemand* (París, Cerf-Corlet, 2007).

[22] Matthias Steinle, «Regards croisés entre les deux Allemagnes: le film documentaire» en *Allemagne d'aujourd'hui* (n.º 167, enero-marzo de 2004), pp. 110-123.

[23] Matthias Steinle, «Images inter-allemandes pendant la guerre froide: la série *Archive sagen aus* (DEFA) et *Mitteldeutsches Tagebuch*» en *Allemagne d'aujourd'hui* (n.º 168, abril-junio de 2004).

**Geheime
Kommando-
sache!**



Du und mancher Kamerad
(A. y A. Thorndike, 1956).

[24] En su libro *Nazi Cinema* (Londres, Martin Secker & Warburg, 1974 [original alemán de 1968]), pp. 86-87), Erwin Leiser sostiene que tanto para este film como para su *Eichmann y el III Reich* (*Eichmann und das dritte Reich*, 1961) utilizó material del ghetto de Varsovia que jamás se había usado públicamente durante el III Reich.

[25] En particular, tres fotos de ese «Bildbericht» («reportaje fotográfico») son reproducidas: las que figuran en las posiciones 12, 15 y 17.

Esta aparición dejará fuerte huella en una tradición que recogerá, desde la RFA, Erwin Leiser y se proyectará en la poética del montaje de Walter Heynowski para la televisión de la RDA, aun cuando el tema del ghetto no se encuentre presente. Veámoslo.

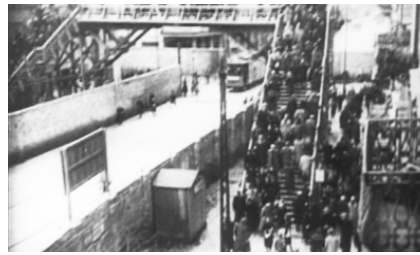
Sobre el fondo de un muro, desfilan unas palabras que sostienen la originalidad y autenticidad de cuanto metraje será presentado en el film que sigue²⁴. Es el inicio de *Mein Kampf* (Erwin Leiser, 1959). Solo un fragmento de duración inferior a diez minutos tiene por tema el ghetto de Varsovia en un film cuyo objeto es la vida, el ascenso y la caída de Hitler y del fascismo alemán. Con todo, el muro sobre el que discurre esta declaración confirma el papel central que le es asignado. Antes incluso, los títulos de crédito que le preceden se superponen a fotos pertenecientes al *Informe Stroop* que refiere el incendio y la evacuación²⁵. Tal afirmación de veracidad documental será confirmada en

la secuencia del ghetto cuya autoría se atribuye a los operadores de Goebbels, añadiendo la decisión final del ministro de no difundirlas por temor a estimular sentimientos opuestos a los deseados.

Es una secuencia extraña para una época hegemonizada por la práctica del montaje: una *voice over* escueta y seca, que deja enteros fragmentos en un abrasivo silencio, sin cortes bruscos que aligeren los planos; de este modo, la mirada de los camarógrafos nazis se deja leer en el ritmo. La cámara describe una panorámica sobre el puente de madera elevado que une dos partes del ghetto, bajo el cual discurre una calle aria. El ansia de mostración que animó a los enigmáticos operadores de 1942 es preservado por Leiser, quien no interrumpe ni acelera ni monta.



Mein Kampf (E. Leiser, 1959)



Mein Kampf (E. Leiser, 1959).

Del mismo modo, la cámara (nazi) observa una mujer que camina errabunda por el ghetto con un bebé en los brazos y la acompaña desde una «prudente» distancia. La vemos entrar en cuadro mientras unos niños sentados en la acera se hallan apostados al fondo; a continuación, sigue su movimiento hacia la izquierda cuando esta cambia de sentido. Se diría que el dispositivo está ubicado en la acera de enfrente, como si desease pasar



desapercibido. Así se infiere del paso de unos viandantes que atraviesan el encuadre e interceptan la visión sin que el operador parezca perturbado. Recordemos que se trata de planos brutos a la espera de un uso y Leiser rehúsa enfatizarlos o resumirlos. Una aguda intuición le lleva probablemente a otorgar valor a planos que, en su duración e imperfecciones, sugieren un sentido contradictorio con el discurso propagandístico propuesto por *Mein Kampf*.

En cambio, en otras ocasiones, una observación atenta de las imágenes recuperadas por Leiser permite detectar el aspecto de puesta en escena: una pareja familiar, cuyos rostros revelan abandono, yace en el lecho; a su lado, una mujer hace punto. Una panorámica desplaza nuestra atención sobre ellos poniendo de manifiesto el movimiento paralelo de un poderoso foco que ilumina la escena, es decir, revelando la existencia de un equipo de filmación que ha transformado la misérrima estancia en un plató. Para mayor sorpresa, un personaje, quizá un técnico del equipo, entra en campo por la derecha, entrega lo que parece ser un mendrugo de pan al hombre acostado y vuelve a salir de campo. Escenas, pues, ensayadas en las que el dispositivo aparece legible en su incompletitud. Leiser exhibe sus fisuras y costurones en lugar de suturarlos. Nos ofrece de esta manera un documento precioso, incluso si la teatralización no merece ningún comentario de su parte y parece escapar incluso a su atención.

El sesgo moral de la mirada nazi queda al desnudo también cuando Leiser preserva sin apostillar un movimiento de cámara que recorre un cuerpo deforme, desnudo, despiojado; recorrido frío y despiadado de un aparato que grita su desprecio hacia esa anatomía *degenerada*.

En suma, la voz conduce y generaliza el contenido explícito de las imágenes: no está interesada en señalar el aquí y el ahora de cada una de ellas. Mas tampoco es indiferente a sus particularidades: las deja respirar sin que el montaje las ahogue, prosiguiendo con finura la estrategia iniciada por la



Mein Kampf (E. Leiser, 1959).



Mein Kampf (E. Leiser, 1959).

DEFA. Es así como los judíos representados cobran vida en su entorno (el ghetto) y el antisemitismo queda impreso bajo una forma fuertemente racial. Tales imágenes abren un escenario insólito a la posteridad, pues instauran los lugares comunes de la representación del ghetto, armonizándolos con la crónica narrativa que ofrecen los testimonios: la topografía de algunas calles, el puente elevado, el tranvía, los transportes tirados con bicicletas, los niños en las aceras, el célebre muchachito bailarín hundiendo sus andrajosas botas en el fango, el registro de los contrabandistas, los cadáveres desnudos en la acera, la procesión de cadáveres...

En suma, Leiser es consciente del impacto potencial del material que tiene entre sus manos y conoce las exigencias que tal poder impone a su uso. Por ello, se inclina por dejarlo hablar. No se priva de ofrecer datos, pero lo hace con una sequedad que no obstruye la confrontación, en ocasiones callada, con las imágenes; en otras, con una plegaria o una disonante música de fondo. En la época del *compilation film*, Leiser atenúa sus efectos gracias a la sutil observación de su material. La era del archivo, de su *sabor*, todavía no había llegado al cine²⁶.

[26] En *El fascismo ordinario* (*Обыкновенный фашизм*, 1965), Mikhail Romm recurrió a dos breves secuencias del ghetto para formular su invectiva contra el fascismo alemán: el *Informe Stroop*, del que reproducía algunas fotos, y una compilación de imágenes del film de Goebbels (panorámica sobre el puente, registro de los niños contrabandistas, niños en la acera...).



Mein Kampf (E. Leiser, 1959).

Poética testimonial y archivo: *Le temps du ghetto*

El 11 de abril de 1961, en medio de la expectación mundial, se abría en Jerusalén el proceso a Adolf Eichmann; seis meses más tarde, el 22 de noviembre de 1961, en un París atento al juicio del que fuera cerebro de la deportación, era

estrenado *Le temps du ghetto*. Los motivos de la aniquilación judía no podían estar más candentes. También los de su expresión por medio del arte. En junio de 1961, el redactor de la revista *Cahiers du Cinéma* Jacques Rivette publicaba un texto incendiario que sentaría cátedra en torno a los límites de la representación del Holocausto: su título era «De l'abjection» y su objeto sintomático un travelling del film *Kapo* (Gillo Pontecorvo, 1960) que, en opinión de Rivette, estetizaba de modo inmoral la representación de la ignominia. El clima cinematográfico se hallaba a la sazón bajo la fascinación del *cinéma-vérité*²⁷.

Englobado en un análisis de conjunto del exterminio judío, Rossif fue más preciso que Leiser al determinar las fronteras de su objeto: el ghetto de Varsovia, su construcción, su deterioro por el hambre y la enfermedad, la represión, las deportaciones, la insurrección y su liquidación. Por esta razón, el film arranca con una serie de travellings que recorren las ruinas posteriores a su destrucción, cuyo dramatismo nace de su condición muda. Es un prólogo acompasado por una voz femenina que anuncia el relato de la vida y la muerte del ghetto. Deseoso de aportar documentación de primera mano, el realizador escogió como consejero histórico a Michel Borwitz, ex miembro de la resistencia polaca y activo participante, en septiembre de 1946, en la recuperación de los archivos clandestinos enterrados entre las ruinas del ghetto. La escritura del texto fue confiada a Madeleine Chapsal, autora de un artículo, «Le procès intérieur», que había atraído poco antes la atención de Rossif.

Como en el caso de *Mein Kampf*, la mayor parte de los recursos de archivo (fotografías y planos cinematográficos) son de procedencia alemana, como advierte el cartel inicial, y sus fuentes incluyen Film-Polski, Instituto histórico judío (Varsovia), Filmarchiv de la DDR (Berlín), Centre de Documentation Juive Contemporaine (París), S.C.O., Yad Vashem, Institut commémoratif des martyrs et des héros (Jerusalén), kibutz Lohamei Haghetat (Israel). Ahora bien, ¿qué uso les imprime el realizador? Podría decirse que tanto las abundantes fotografías como los planos fílmicos son tratados bajo la paradójica presuposición de su transparencia; paradójica, pues se conoce y declara la autoría alemana: las penosas condiciones de los judíos, la opresión, el hambre, el contrabando, las salas de fiesta nocturnas, no suscitan una interrogación sobre su puesta en escena, sobre la mirada que lo engendra y los intercambios entre el acto de la filmación y el comportamiento de las víctimas²⁸. En realidad, el director yugoslavo no se interroga sobre el momento, la ocasión y las condiciones de captación de esas imágenes y, por añadidura, las somete a un montaje que determina su ritmo y lo somete a una voz conductora. A diferencia del tratamiento seco y expectante de Leiser, esta forma de hacer hablar a los planos alemanes entraña apagar sus enigmas. De hecho, Rossif pugna por articular dos voces, una masculina y otra femenina, que se reparten las funciones históricas y poéticas: mientras la primera contextualiza la situación del ghetto, sus agentes sociales, políticos y

[27] Jacques Rivette, «De l'abjection», *Cahiers du cinéma* (n.º 120, junio de 1961), pp. 54-55. Véase entre la extensa bibliografía existente, dos hitos: Serge Daney, «Le travelling de *Kapo*», *Trafic* (n.º 4, otoño de 1992), pp. 5-19; y Antoine de Baeque, «Le cas *Kapo*, ou comment Jacques Rivette forge une morale de la représentation des camps de la mort», *Revue d'histoire de la Shoah* (n.º 195, 2011), pp. 211-238.

[28] Muchos años más tarde, en sus memorias, Claude Lanzmann (*Le lièvre de Patagonie* [París, Seuil, 2009], pp. 504-505) reprocharía a Rossif, con su habitual desmesura, el escamoteo de sus fuentes.

militares, las costumbres y la vida religiosa, civil y la lucha por la supervivencia, la femenina incorpora la crónica por medio de citas de diaristas del ghetto. Esta dialéctica implica una diferencia decisiva respecto a Leiser: a falta de una interrogación sobre el material producido por los verdugos, el film lo intercepta de varias maneras, combinándolo con desenvoltura e indiferencia hacia la disparidad de origen y cortando allí donde el texto lo requiere. Tal vez la forma más dudosa de hacerlo consiste en añadir efectos sonoros (ruidos, disparos, gritos, fragmentos de conversación, plegarias, etc.) a imágenes mudas. Suplemento sonoro de fácil efecto emocional es igualmente la música. Por último, y apuntando un método de investigación, Rossif explora los detalles de alguna fotografía a fin de realzar en su interior un fragmento.

[29] Claudine Drame, «Le temps du ghetto ou l'invention' du témoignage mémoriel» en *Les écrans de la Shoah. La Shoah au regard du cinéma, Revue d'histoire de la Shoah* (n.º 195, julio-diciembre de 2011), pp. 509-532.

[30] Véase Henry Rouso (ed.), *Juger Eichmann. Jérusalem, 1961* (París, Mémorial de la Shoah / Israel State Archives, 2011). Sobre la filmación del proceso, Sylvie Lindeperg y Annette Wieviorka, «Filmer le procès Eichmann» en *Univers concentrationnaire et génocide. Voir, savoir, comprendre* (París, Mille et une nuit, 2008), pp. 77-113.

[31] Rossif refiere en una entrevista publicada en *Arts* (6/12/1961) cómo hizo pasar a los testigos por un ciclorama de terciopelo negro, persiguiendo con ello labrar un vínculo entre pasado y presente mediante la uniformidad fotográfica.

[32] Una foto de rodaje conservada en la iconoteca de la Bibliothèque du Film de París así lo muestra.



Le temps du ghetto (F Rossif, 1961).

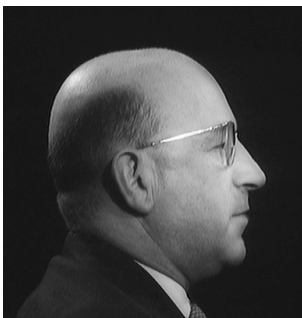
Ahora bien, si este uso del archivo supone una considerable alteración y un relativo desprecio hacia sus condiciones, el enfoque de Rossif es novedoso para su época en otro punto: la incorporación de las fuentes testimoniales, a lo que probablemente llegó el realizador a través de su experiencia televisiva²⁹. Justo cuando el proceso Eichmann escenificaba, por decisión explícita del fiscal Gideón Hausner, el carácter individual del sufrimiento aspirando a emocionar al público israelita que seguía su retransmisión televisiva, en lugar de sustentar su acusación en fríos documentos, como había sido el caso Nuremberg quince años antes³⁰, Rossif localizó supervivientes del ghetto en Francia, Polonia e Israel y los sometió a un interrogatorio sumamente original: sirviéndose de dos cámaras –una frontal, otra de perfil–, el superviviente, sentado en una silla, soportaba sobre su rostro un potentísimo haz de luz que lo aislaba del entorno³¹. Rossif, al pie de la cámara, a un metro de distancia, seguía el curso de sus declaraciones³². Este tratamiento produce una simbiosis entre el estado hipnótico del testimonio y el interrogatorio policial, a cuya asociación coadyuva la estructura

frente/perfil propia de las fichas policiales desde la entronización de las fotografías antropométricas por Alphonse Bertillon en 1879.

A tenor del dispositivo empleado, no es de extrañar que muchos de los testigos refieran sus experiencias espontáneamente en tiempo verbal presente, en lugar de hacerlo en pasado, dando muestras de un clima de total

irrealidad. Las frases cortas recitadas por estas víctimas-testigos constituyen una iniciativa pionera a principios de los 60: personas cuyos nombres no son omitidos componen ese retablo de recuerdos que es *Le temps du ghetto*. Son voces, pese a todo, fragmentadas y fragmentarias, que enuncian frases o esbozan situaciones ante la cámara o sobre el fondo de las imágenes rodadas por los alemanes, pero su testimonio carece de valor narrativo en cada unidad; solo lo logra en el conjunto, poniendo de manifiesto una concepción bien distinta a la de nuestra actualidad (respeto del tiempo, atención a las vacilaciones y lagunas del discurso, valor de la gestualidad...). En consecuencia, tampoco el contexto de cada experiencia cobra fuerza, disolviéndose en una entidad abstracta y atemporal la coyuntura que vivió cada testigo (zona de epidemia, construcción del muro, cierre hermético, comienzo de las deportaciones, depauperación extrema, liquidación).

Así pues, el archivo fotográfico y cinematográfico, el texto narrativo-descriptivo (la voz de Jean Perrot), la crónica que reproduce el relato carente de perspectiva de los cronistas (la voz de Nadine Alari), el montaje de Rossif y el cuadro de conjunto ofrecido por los testimonios tejen un modelo de aproximación a la Historia revelador a la vez de su coyuntura (emergencia de la era del testigo disparado por el proceso Eichmann³³, investigación de archivo, impulso y boga del *cinéma-vérité*...), de las particularidades de un autor precedente del reportaje televisivo y del horizonte de expectativas de una época para la cual el archivo distaba de ser un fetiche insoslayable. Voces desde el presente, voces (en forma de citas) de testimonios del pasado convergen en un presente latente; la voz del historiador aporta datos y emite opiniones, incluida la ironía. Entretanto, las imágenes circulan: las de Rossif filmando con el ciclorama a sus testigos, las alemanas oprimiendo a sus víctimas. Numerosas son, pues, las voces, pero todas ellas se someten a la batuta de Rossif, cuya voluntad de estilo, aspiración al control del archivo mediante la composición, el montaje y el texto ya le fue reprochada en su época. Pierre Marcabru le recriminaba su preocupación artística al imponer un comentario reñido con la sencillez y colmar de literatura la confrontación con la angustia³⁴; André S. Labarthe lamentaba el prurito de *mejorar el archivo*, de hacerlo más bello convirtiéndolo en un trucaje que trascendía el documento³⁵. Ahora bien, cualquiera que fuese la particularidad estética de *Le temps du ghetto*, sus motivos



Le temps du ghetto
(F Rossif, 1961).

[33] Así lo entiende Annette Wieviorka en su libro ya clásico, *L'ère du témoin* (París, Plon, 1998), particularmente en el capítulo II («L'avènement du témoin», pp. 81-126).

[34] Pierre Marcabru, «Une angoisse trop réfléchie», *Combat* (24/11/1961).

[35] André S. Labarthe, «Le temps du ghetto», *France-Observateur* (30/11/1961). En la misma dirección apunta J. L. Bory cuando dice: «Rossif pone en escena cuando monta» («Le cinéma vérité a trouvé son modèle», *Arts* [22/11/1961]).

encuentran en su camino los de *Mein Kampf*. Detengámonos un instante en dos de ellos: la mujer errante y la presentación del Judenrat.

Reproduce Rossif la escena en la que una mendiga con su bebé en brazos deambula sin rumbo por una populosa calle del ghetto. Los labios de la mujer murmuran, entonando acaso una queja, pidiendo limosna o dando libre curso a su enajenación mental. Rossif proyecta como fondo sonoro una plegaria judía. Y la narradora se expresa así: «Una joven mendiga loca canta en la calle. Pita el tren. ¡Adiós, amado mío! Soy feliz». Elocuente manera esta de evocar el contexto de la deportación para una escena de extravío que convoca todos los enigmas de la mirada: ¿quién es ese personaje que tantos testigos recuerdan?, ¿por qué registrar a distancia, casi clandestinamente, una escena callejera cuando los operadores disfrutaban de prerrogativas para montar cualquier puesta en escena, dirigir a los actores, disponer la iluminación?, ¿pone de relieve este procedimiento un estilo diferenciado para las escenas de interior y exterior? Rossif asocia la escena a la deportación haciendo que esta planee sobre ella: la despedida de una mujer y su amado a las puertas de un vagón de la muerte. Ante la inminencia del fin, la muchacha declara resignada su paz interior. De este modo, el realizador extrapola la escena callejera y la transporta a otro registro semántico que, aunque naturalmente asociado al ghetto, desvirtúa el contenido explícito de la imagen. Todavía más significativa es la fantasía que la palabra invoca: un adiós cuyo componente trágico garantiza sacrificio y serenidad a un tiempo. Es así como Rossif «estetizará» un cuadro de deportación, le ofrenda su mejor poesía forzando a imaginar algo bien distinto de la crudeza, precipitación y caos en los que sabemos se producía el embarque hacia los campos de la muerte. Rossif maquilla lo inquietante y trasciende la turbadora mendiga extraviada en una enamorada que entrega su vida en plena, aunque trágica, felicidad.



Le temps du ghetto
(F Rossif, 1961).



Reparemos ahora en las imágenes que representan el Judenrat. Un redoble de tambores señala su comienzo. La voz masculina introduce: «A menudo, para salvar a su pueblo, uno se convierte en el verdugo de su pueblo. El equívoco del ghetto es el Consejo Judío, el Judenrat. Presidido por el ingeniero Adam Czerniakow, quiere representar la ley en una sociedad libre de esclavos». Unos planos muestran la llegada de unos dirigentes judíos a la sede del Judenrat y su encuentro con Czerniakow en torno a su escritorio. El juicio emitido, conforme a la opinión de tantos cronistas, convierte las imágenes en ilustración de aseveraciones verbales, con el consiguiente vaciado de contenido icónico y la aparente transparencia de la filmación. La sorpresa nos aguarda cuando descubrimos (*vide infra*) que estas imágenes, junto con las que omite Rossif para aligerar el metraje, fueron minuciosamente escenificadas. Una vez más, el material no es interrogado, sino atravesado, puesto al servicio de unas ideas que se apoyan en él para trascenderlo.



Le temps du ghetto
(F Rossif, 1961).

tomatología de ese gesto, mas su intuición le recomienda preservarlo, dejando incólume la maquinaria de propaganda nazi en acción. Rossif, por contra, lo percibe como ruido, lo lima y nos priva, sin saberlo, de una información vital.

Un último síntoma. Para señalar un punto de no retorno (un *plot point*) del relato, el narrador recuerda el momento en que Hitler decretó la solución final. Las imágenes que apoyan ese instante no proceden de la conferencia de Wannsee ni de otro documento secreto, sino de *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935); planos que datan de septiembre de 1934, cuando la guerra quedaba lejos del horizonte y el exterminio judío no había

Un detalle resulta revelador. Retornemos a los planos de la pareja tumbada en un mugriento lecho. Rossif reproduce el fragmento con su panorámica y el movimiento del foco de iluminación. La voz del narrador abstracto: «Privadas de fuego y comida, las gentes se acuestan para morir. El color de la piel resulta característico: una palidez lívida. Los rostros delgados, sin expresión, parecen más jóvenes ante la precoz vejez». Si comparamos esta breve secuencia con el fragmento de *Mein Kampf*, nos sorprenderá, en primer lugar, la supresión, pese a mantener el mismo registro, del alarmante silencio en que nos sumía Leiser; en segundo, el escamoteo por Rossif de la breve entrada en campo del personaje que entrega el mendrugo de pan al supuesto moribundo. Debió considerar Rossif que ese movimiento constituía «un error» y, en consecuencia, no merecía figurar en su montaje... Y, sin embargo, es justamente ese «error» el que nos indica la senda para comprender los misterios de la cuidada puesta en escena que prepararon los alemanes, pues ratifica la carga escenográfica del desplazamiento de foco. Ciertamente, Leiser ignoraba la sin-



Le temps du ghetto
(F Rossif, 1961).

sido planeado. Cualquiera que sea la interpretación, intencionalista o funcionalista, a la que se adhiera Rossif, este uso del archivo revela una concepción parásita de la imagen, subordinada, de relleno y recurso. Desde luego, no sería justo extrapolar este gesto a la totalidad del film de Rossif, pero dista mucho de ser casual. Por ello, falto de metraje, el realizador apelará en sus últimos compases a una desbocada dramatización de las fotografías del *Informe Stroop*, sobrecargándolas con efectos sonoros, disparos, botas desfilando y gritos u órdenes alemanes, a lo que se añadirán fragmentos filmicos de dudosa procedencia. Tal dramatización anega y doblega la resistencia del archivo.

El imperio del testimonio vivo

La historia del Holocausto y, sobre todo, las premisas de su representabilidad visual se tambalearon en 1985 con la aparición en las pantallas de *Shoah*, la deslumbrante obra a la que Claude Lanzmann había dedicado más de 11 años de investigación, rodaje y montaje. Eligiendo por único objeto la solución final, el director de la revista *Les temps modernes* adoptó la radical determinación de excluir las imágenes de archivo y de apoyarse en la palabra viva de los testigos (ejecutores, víctimas, observadores)³⁶ cuyos relatos destacaban sobre el tapiz creado por una cámara que recorría los lugares enmudecidos de la actualidad: desfigurados, camuflados, sin memoria. La apuesta de Lanzmann fue tan extrema como esclarecedora, si consideramos que abordaba el exterminio judío sobre el que apenas existen imágenes y siempre fronterizas (el film rodado en el campo de tránsito holandés de Westerbork, las cuatro fotografías realizadas por un miembro del *Sonderkommando* de Auschwitz en el verano de 1944, el *Álbum de Auschwitz* y poco más)³⁷. Más problemática fue, en cambio, la poética que el autor convirtió en dogma condenando el uso de cualquier imagen de la Shoah. No es lugar este para estudiar la polémica, pero sí resulta pertinente señalar la relevancia que en el relato de la solución final concede Lanzmann al ghetto de Varsovia.

De entrada, su lugar en el film conculca toda cronología: el ghetto, desde su gestión hasta su destrucción, está tratado al final de *Shoah*, después de la liquidación del campo de familias en Auschwitz, del exterminio acelerado de los judíos húngaros, de la fuga de Rudolf Vrba y Alfred Wetzler, es decir, de acontecimientos que transcurrieron cuando Auschwitz-Birkenau ya se había transformado en el escenario capital del exterminio y los que formaban la Aktion Reinhardt habían sido desmantelados. *Shoah*, que arranca en el mítico lugar en que judíos fueron gaseados por vez primera (los camiones de Chelmno sobre el Ner), concluye con la insurrección y la destrucción del ghetto de Varsovia, un Apocalipsis³⁸. Además, el ghetto concita en el film de Lanzmann un mosaico de memorias sumamente complejo que alcanza formas armónicas gracias a la accesibilidad de los actores: un testigo de excepción no judío (el correo del gobierno polaco en el exilio, Jan Karski), un historiador que habla en nombre de los gélidos inventarios de Adam Czerniakow (Raul Hilberg), un representante de la administración nazi,

[36] Los términos están recogidos y teorizados en el clásico de Raul Hilberg, *Perpetrators, Victims, Bystanders. The Jewish Catastrophe 1933-1945* (Nueva York, HarperCollins, 1992).

[37] Esta parquedad se refiere a los campos de exterminio. Algo más de material de archivo podemos encontrar respecto a la llamada «Shoah por bala», en particular a la obra criminal de los *Einsatzgruppen* desplegados por el frente Este tras la invasión de la URSS en junio de 1941.

[38] Vicente Sánchez-Biosca, «Images de l'extrême, récits dans l'histoire: l'expérience des camps en littérature et en cinéma» en Z. Pryzchodniak & G. Séginger eds., *Fiction et histoire* (Strasburgo, Presses Universitaires de Strasbourg, 2011), pp. 141-152.

el adjunto del comisario Auerswald (Franz Grassler), supervivientes del ghetto (Gertrude Schneider y su hija) y un combatiente, Shima Rottem (llamado Kajik). Una variada paleta que concluye con la noche oscura de este hombre –Kajik– que, después de atravesar kilómetros de alcantarillas, descubrir bunkers vacíos, convivir con el olor a carne quemada, se siente habitado por una paz insospechada en la que está convencido de ser el último judío. Toma así la resolución de aguardar la llegada del alba y, con ella, la de los alemanes. Son las últimas y resonantes palabras de *Shoah* y prueban la misión que Lanzmann encomendó a este episodio.

No cabe en el presente texto un análisis de este apasionante fragmento de *Shoah*, pero es igualmente imposible ignorar el punto de inflexión que supone en la mitificación del testimonio y la sospecha consiguiente de que se tiñe el archivo visual. Seguirá a ello una exégesis del film convertida en programa normativo para cuantos realizadores se aproximen, en clave documental, al exterminio judío y, por extensión dogmática, a otras catástrofes humanas. La envergadura de la obra, el predicamento del realizador y la intolerancia de sus seguidores hacen indispensable considerar que cualquier emergencia del archivo de la Shoah hubo de trabajar, durante un tiempo y en ciertos sectores intelectuales, a contracorriente, si bien el discurso convencional del documental histórico para televisión prosiguió fiel a su pauta de imagen como ilustración. Sea como fuere, el renovado peso del archivo como materia del documental moderno permitió su retorno en forma de fascinación. Tracemos, pues, una elipsis sin perder de vista el impacto de *Shoah* para regresar a nuestras imágenes, las mismas o casi las mismas que ya vimos circular.

***A Film Unfinished*: la fascinación y el temor a la materia**

En 2010, el Film Festival de Sundance concedía un premio al montaje documental de una coproducción germano-israelí dirigida por Yael Hersonski: *A Film Unfinished*. Su tema, el ghetto de Varsovia, era menos revelador que su título, que acentuaba lo inacabado. Un travelling avanza por el estrecho corredor de un archivo fílmico. «Esta es la historia –dice la narradora– de un film inconcluso» («*This is the story of a film that was never completed*»). Idéntico lugar muchos años antes: un fragmento en blanco y negro muestra el descubrimiento del lugar perdido en el bosque donde se escondían numerosos films de propaganda del III Reich; entre ellos, uno de sintético y enigmático título: *Das Ghetto*³⁹. La cola del celuloide señala el inicio de una proyección, cuyos planos nos son familiares: un picado sobre una populosa calle del ghetto; en su centro, un alto muro separa dos fragmentos del encuadre, correspondientes a las dos ciudades que coexistían ignorándose mutuamente en la Varsovia de 1940-43. Unas marcas de deterioro en el celuloide prueban el estado de abandono del material. A continuación, el tráfico de carretillas manuales, la célebre mujer enajenada errando con su bebé, el baile del osado bufón Rubinstein, niños harapientos sentados en la acera... Nada sorprende en ese material

[39] Este fragmento procede del film alemán *Du und mancher Kamerad* (Annelie y Andrew Thorndike, 1956).



A Film Unfinished
(Yael Hersonski, 2010).

si no es su desnudez, su presentación en estado de materia prima. Es una síntesis apretada de cuanto el film desplegará ante nosotros más pausadamente.

La narradora ofrece las coordenadas y enigmas de esas imágenes, actuadas unas, robadas otras, su condi-

ción muda, su origen en la propaganda, su paradójico destino. Bastaría este fragmento para reconocer las prioridades que la *era del archivo* ha impuesto a nuestros documentos y a nuestros documentales cinematográficos: un hechizo por el material legado por el pasado, una interrogación sobre sus fisuras, sus incertidumbres, una autocensura ante la espontánea tendencia a hacerlos hablar. Esa materia conecta con otro mundo, sostiene su mirada, devuelve a la vida difuntos tal y como fueron mirados en vida, quizá por última vez. Pero no es ese mundo el que con prístino fulgor resucita, sino los intersticios de la materia que lo registra, sus falsas tomas, sus lagunas y su misterio. Por esto, retornará fatalmente la puntuación de ese archivo insomne, en los cuatro rollos que lo constituyen, incluidas las tomas de planos ensayados y rodados con prurito de perfección hasta la extenuación... de sus *actores*. Hersonski no cede a la tentación que llevó a Rossif a estetizar este material, añadiéndole abundante sonido, pero tampoco soporta su hiriente silencio y su amenazante desnudez.

Porque este material hiere cuanto más se le mantiene ante la vista, cuanto más se renuncia a convertirlo en tránsito hacia otra cosa (la Historia, el genocidio, el dolor). Resulta, pues, comprensible, pero decepcionante, la insuficiente contención de Hersonski, que siente la necesidad de incorporar otros ingredientes. El primero, una *voice over* fronteriza, que nace con la misión de interrogar el enigma del archivo, pero pronto salta la barrera de la explicación e introduce el contexto de esas imágenes. Razonable aspiración de brindarnos el fuera de campo de unos planos cuya inconsistencia es manifiesta, expresa igualmente la flaqueza en sostenerle la mirada. Esta *voice over*, aunque no intrusiva, atenúa la angustia de los momentos muertos y discurre entre dos aguas: el respeto a la materia y la inclinación a tutelarla. Su correlato es el añadido de sonidos de ambiente, incluso la música hipnótica que crea un clima cíclico e irreal.

Con el objetivo de paliar la angustia del sin sentido, el film despliega otras estrategias que completan la función de la *voice over*. Los supervivientes, bañados por los destellos de luz que emite la pantalla que proyecta el film alemán, reaccionan a esos fantasmas, tendiendo un puente existencial repleto de frases inacabadas, suspiros, temores... Su comportamiento pone de manifiesto la distancia humana que mantienen con los habitantes del ghetto que fueron ellos mismos. La segunda estrategia ratifica la devoción por el archivo: la ordenación por rollos, la marca de sus colas, el sonido del proyector. La cola de la primera lleva escrito «*Geheimne Kommando Sache*» y apunta el misterio que envuelve la obra propagandística. La tercera estrategia la aporta la lectura de documentos concebidos en el interior del ghetto que ofrecen las coordenadas concretas de la filmación, la preparación de las escenas, la elección del *atrezzo*, la resistencia o colaboración de los judíos en el rodaje. Las entradas del diario de Czerniakow son en este sentido decisivas. Cierra estas estrategias una entrevista ficcionalizada con uno de los realizadores del film, Willy Wist.

En realidad, sorprenden las semejanzas y las diferencias con *Le temps du ghetto*, pues si las primeras dejan sentir la voluntad de atemperar el impacto del archivo con una serie de *conductores de discurso* (testimonios, crónicas de época, voz narradora), las segundas traslucen los intereses y fetiches del género documental en dos momentos distintos de su trayectoria histórica. Por eso, todo en *A Film Unfinished* gira en torno al film alemán: el breve lapso de su rodaje, las condiciones de su puesta en escena, las tomas sucesivas, las exigencias formuladas al Consejo Judío para su realización... Queda, en cambio, fuera de foco cuanto precede y sucede al rodaje, la gran deportación de julio-septiembre de 1942, la insurrección y la aniquilación de la primavera siguiente. Nada que exceda el filtro de las imágenes de propaganda entra en el haz de luz que proyecta Hersonsky, cuyos nudos son la mirada que las origina, la cosmovisión que las hizo posibles, la identidad de quienes las ejecutaron.

Un ejemplo ayudará a esclarecer este empeño: los planos que muestran la llegada de los prominentes judíos a la sede del Judenrat. Hersonski arranca su fragmento como lo hiciera antaño Rossif, añade otros planos y busca –he aquí la diferencia fundamental– su guía de lectura en las notas de Czerniakow fechadas el 3 de



A Film Unfinished
(Yael Hersonski, 2010).



A Film Unfinished (Yael Hersonski, 2010).

mayo de 1942: «Por la mañana, la Comunidad. Los cineastas de la *Propaganda* han llegado a las 10 h. Han filmado en mi despacho. Puesta en escena de la entrada del despacho con concesionarios, rabinos, etc. Después, han quitado todos los cuadros y gráficos. Sobre mi escritorio, han colocado un candelabro de 9 brazos con las velas encendidas»⁴⁰. La secuencia aparece iluminada de este modo como un acto teatral por parte de los alemanes y las palabras de Czerniakow designan un contrapunto ignorado por Rossif: el que sostiene las miradas que dirigen la farsa.

Con todo, son las escenas de exterior las más elocuentes. Desde el ángulo adoptado, resulta insólito el acribillamiento al que es sometido el dispositivo cinematográfico por las miradas de los seres filmados y parece increíble que haya pasado casi desapercibido a cuantos se sirvieron de estos planos. Nutridos por el conocimiento de la violencia que imponían las cámaras, la maquinaria estalla en pedazos ante nuestros ojos, desgarrando la transparencia propagandística y convirtiéndola en una escenificación agónica de la colisión entre verdugos y víctimas. En el cruce de este fuego desigual, y adoptando el punto de vista de los dueños, el espectador se transforma en soporte de cada mirada, fugaz, incisiva, temerosa o angustiada, que lanzan desde el otro lado de la tela los habitantes del ghetto. Dos paseantes ascienden por la escalera del famoso puente de madera. De repente, se sienten atraídos por una cámara dispuesta al pie de la misma y clavan sus ojos escrutadores en el objetivo.

Una escena de venta callejera se transforma en mosaico de miradas sincopadas. Un jovencito, con su cabeza cubierta, dirige sus ojos al objetivo; la mujer que lo acompaña, más consciente quizá de la amenaza potencial que entraña la situación, actúa con mayor prudencia y se limita a observar al final del fragmento; más extraña todavía es la mirada furtiva de la vendedora en cuyos ojos se adivina desconfianza. Tres actitudes captadas, pues, en ese brevísimo fragmento que se precipita por el sumidero de una cámara. Entre estas miradas se urde una trama de sentimientos inciertos que interpelan a cadencias diferentes. No sólo desmorona la transparencia que los alemanes pretendieron dar a esa escena; además, nos dan acceso (ciertamente ambiguo, pero importantísimo) a una variedad de sentimientos que en la primavera de 1942 experimentaban esos seres condenados ya a la deportación (la interrogación, el abandono, la curiosidad, el temor, la sorpresa ante lo extraordinario), pues a fin de cuentas estas

[40] Cito por Adam Czerniakow: *Carnets du ghetto de Varsovie 6 septembre 1939-23 juillet 1942* (París, La Découverte, 1996, edición de Raul Hilberg), p. 238.



A Film Unfinished (Yael Hersonski, 2010).

miradas son otras tantas respuestas a la mirada de autoridad que los registraba. Estas miradas abren una grieta en el tiempo, pues ninguna de ellas estaba prevista y cualquier montador avezado las habría desechado en el film definitivo. Por esa razón precisamente, constituyen para nosotros el más preciado documento. El estado bruto adquiere, así, una arrebatadora potencia de realidad.

Un examen atento permite descubrir la variedad de estas miradas: no todas ellas nacen del temor. De hecho, el despliegue callejero debió ser distinto de las espectaculares escenas planificadas que refieren los cronistas, como las del restaurante Schultz o las *boites* nocturnas. En aquellas, las de exterior, la virtualidad crece al ritmo de un relativo azar, para cuyo cabal análisis precisaríamos un conocimiento muy preciso del contexto en que se llevó a cabo cada filmación, los miembros que componen cada equipo y el sistema de seguridad que garantizaba

su trabajo. Aun con estas limitaciones, podemos inferir una galería de emociones que nacían de la confrontación (el shock, en ocasiones) entre la vida del ghetto y la filmación de la película. Lo que está en juego es cómo los alemanes pusieron en escena a esos seres cuyo destino ya había sido sellado y cómo los condenados reaccionaron a su paradójica inmortalización previa al exterminio.

Detengámonos en un sintomático fragmento que representa a una mendiga sentada en el bordillo de un comercio de sofisticada gastronomía. La cámara desemboca de un travelling descriptivo y se aposta a 45° de su objeto, dando sensación de naturalidad «documental», es decir, que el dispositivo no sea interrogado. El encuadre ha sido escogido premeditadamente: en escorzo, el cuerpo de un hombre yace extendido en la acera, probablemente muerto, ante la indiferencia tanto de los pasantes como de la mujer misma. El rostro de la mendiga se halla a cierta distancia del objetivo y fuera de su eje; pese a todo, una mirada fugaz revela la conciencia plena del aparato, pues acto seguido extiende su mano en gesto mendicante. Todo hace pensar que una orden le ha sido dada desde el espacio tras cámara donde debía agazaparse el demiurgo. Su mirada se muestra vacilante. En ese preciso instante, la cámara inicia un ligero desplazamiento hacia arriba para mostrar, en acentuado contraste con la miseria de la mujer, unas manos que, tras los cristales del escaparate, disponen con esmero riquísimos manjares a la venta. La cámara rebasa entonces a la mujer para denunciar el lujo que ostentan algunos judíos del ghetto con desprecio hacia quienes perecen en plena calle. No cabe duda: una poderosa voluntad conduce actores, dispone objetos, desplaza la cámara, es decir, compone y

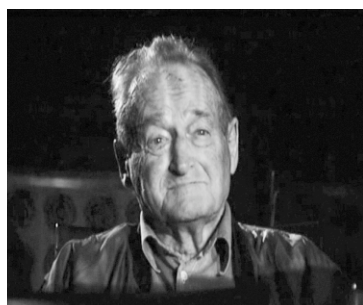


A Film Unfinished (Yael Hersonski, 2010).

monta. Es precisamente la condición bruta de este material lo que incrementa su valor: la vacilación de las miradas, punto de fuga hacia el fuera de campo desde el que se ejerce la orden, denuncia en el interior de la propia imagen algo que el más torpe montador habría suturado con oficio. El archivo contiene a la vez la propaganda cumplida y la maniobra que la construye.

Como señalé más arriba, Hersonski articula en su film el contenido de las bobinas con una serie de interrogantes que dinamizan la monotonía del archivo: en primer lugar, el hombre tras la cámara, Willy Wist; en segundo, el descubrimiento hecho en 1998 de dos bobinas de tomas repetidas, que revelan el meticuloso deseo estilístico de los operadores; por último, el hallazgo de una bobina en color que representa al uniformado Wist, un fragmento insólito que desmiente una iconografía asociada a un blanco y negro lejano y espectral. El film se cierra sobre sí mismo ante la angustia de la deportación, cuando el equipo de cineastas ha abandonado el ghetto y los signos del final se abaten sobre la población. Ya fue dicho: el carácter terminal de este film, a un mes y medio del inicio del fin, documenta la agonía de esa comunidad por quienes la construyeron y se aprestaban a destruirla. No obstante, conviene ser precavido a la hora de homologar la mirada de los cineastas con los propósitos de Goebbels y su eventual montaje. Que entre estos tres estratos existen fisuras es precisamente el argumento del presente trabajo. Esto confiere al choque entre víctimas y verdugos un siniestro significado: inmortalizar en celuloide lo que pronto iba a ser aniquilado mediante procedimientos más expeditivos; hecho que podían desconocer los operadores, pero no quien les encomendó la tarea. Compulsión de registro, mal de archivo, esta violencia tiene algo de impenetrable.

Quizá porque un archivo que se encarama al abismo nos mira siempre desde el más allá (el pasado), habríamos deseado un uso más valiente y con menos apoyaturas. ¿Por qué Hersonski agrieta, por ejemplo, la secuencia de la mujer errante con el bebé para resolverla narrativamente sobre un superviviente que dice haberla conocido? ¿No sería más hiriente sostener esa enigmática mirada que se camufla concediendo el tiempo –la vida– a quien todavía no lo ha perdido? Se quiera o no, Hersonski acaba por disolver así el archivo en su referente y la angustia deviene en discurso.



A Film Unfinished (Yael Hersonski, 2010).

[41] Harun Farocki, «Comment montrer des victimes?», *Trafic* (n.º 70, verano de 2009), pp. 16-24.

[42] Harun Farocki, «Comment montrer des victimes?», p. 22.

Un film como el que encomendó Goebbels a sus operadores anima fantasmas en el mismo instante en que se cierne sobre sus cabezas el destino aciago de la muerte. De ahí surge su vigor: del encuentro asimétrico de miradas que hubo de producirse. De las pertenecientes a los alemanes nos queda la huella, pero no su cuerpo; de las víctimas, en cambio, reconstruimos un cuerpo que en muchos casos se disolvería en cenizas poco después, pero cuya mirada es huidiza, vacilante. Sea cual fuese ese futuro que se consumió hace mucho, sus miradas siguen interrogándonos a través de la piel (la película) construida por sus verdugos. De ese choque y de esa paradoja da testimonio el archivo como artefacto, incompleto, fallido, casi inútil. Y en este sentido los enigmas que persisten sobre el abandono del proyecto acentúan la angustia concentrada en sus imágenes terminales.

Epílogo

En el verano de 2009, el artista y cineasta Harun Farocki daba a la luz un artículo de título revelador: «¿Cómo mostrar víctimas?»⁴¹. Repasaba en él algunos films clásicos sobre los campos de concentración y de exterminio: *Die Todesmühlen* (Hanus Berger, 1945), *Verboten!* (Sam Fuller, 1959). Si la argumentación no resultaba demasiado convincente, la finura del artista se jugó en otra escena: su aguda capacidad de trenzar su mirada con la de víctimas y verdugos, sin encarnar ninguna de ellas ni distanciarse artificialmente de sus órbitas. En su discurso, evocaba Farocki las imágenes del ghetto de Varsovia que en este texto nos han ocupado. Decía: «Precisamente porque estos planos no fueron reunidos en un film, descubrimos escenas que, de otro modo, habrían sido cortadas en el montaje. Vemos que los operadores perseguían un objetivo preciso, que deseaban dar una imagen negativa de los encerrados y que el resultado no correspondió a sus expectativas. Lejos de rebajarlos, la presentación de las escenas del ghetto honra a esos miserables. Ellos cobran vida en estas imágenes y se muestran como algo más que marionetas convocadas para servir a una tesis»⁴². Esta es la fuerza del archivo, pues documenta la génesis de una mirada en el proceso mismo en que esta toma forma. Es entonces cuando el archivo nos interroga.

Farocki se refirió a las imágenes del ghetto para su argumentación, pero su condición de cineasta lo abrió de bruceas a las turbadoras (por serenas, alegres, sosegadas) imágenes del campo de Westerbork, tal y como habían sido deseadas por el comandante del mismo, el SS Gemmeker, y plasmadas por el fotógrafo judío Rudolf Breslauer que las realizó en 1944 con una cámara de 16 mm. El film quedó inconcluso con alrededor de 90 minutos. Farocki editó una parte de estas imágenes en su film *Mal de archivo (Aufschub/Respite, 2007)*. En él, ningún testigo comentaba el flujo del archivo, ningún relato las acompañaba, ninguna *voice over* las trascendía. Farocki optó por el silencio, que era justamente la condición del archivo que había encontrado... En realidad, «tan

solo nuestro saber sobre el acontecimiento y el contexto de filmación permiten restituir a estas imágenes su violencia escondida, tomar conciencia de su fuera de campo demoníaco, observar a estos ancianos, estas mujeres y estos niños como seres situados en el umbral de la muerte»⁴³. Apenas unos carteles en color distinto al del film original y un tratamiento minimalista basado en la exploración de detalles de la imagen o congelados del movimiento le bastaron para precipitar ese espectro de la zona gris sobre un film que otros cineastas ya habían utilizado antes, desde Alain Resnais, sin mostrarse inquietos por sus enigmas.

No, *A Film Unfinished*, movido por esa ola de fascinación hacia el archivo, no se aventura por esa senda incierta, y sin embargo tan feraz, en la que el archivo del pasado (su huella, su resto, su materia) se incrusta en nuestro mundo desestabilizándolo intelectual y éticamente. Sea como fuere, desde la penumbra, regresan en él como en un infernal círculo las mismas imágenes del ghetto y reclaman agónicamente ser descifradas, pues están cifradas y selladas. Y a cada vez se tornan inclementes y turbadoras como si hicieran su aparición por primera vez. Esto es, a fin de cuentas, lo contrario de lo que sucede con aquellas imágenes que se fosilizan como iconos del sufrimiento universal, perdiendo su energía que es la de un presente continuo⁴⁴. Esta perpetua actualidad que el documental de archivo se esfuerza por despertar de su letargo haciéndonos conscientes de que desde unos fotogramas vetustos fantasmas de otro tiempo nos observan, esa actualidad inquietante del pasado es lo que aquí denominamos archivo.

[43] Sylvie Lindeperg, «Vies en sursis, images revenantes. Sur *Respite* de Harun Farocki», *Trafic* (n.º 70, verano 2009), pp. 25-26.

[44] Y precisamente las imágenes del ghetto han sido un pozo de iconos, como demuestra la celeberrima imagen del niño con los brazos levantados incluida en el *Informe Stroop* que ha servido, al menos, a tres estudios monográficos: Richard Raskin (*A Child at Gunpoint. A Case Study in the Life of a Photo*, [Aarhus, Aarhus University Press, 2004]), Frédéric Rousseau (*L'enfant juif de Varsovie. Histoire d'une photographie* [París, Seuil, 2009]) y Dan Porat (*El niño. Una historia del Holocausto* [Madrid, La esfera de los Libros, 2011], original inglés de 2010).

BIBLIOGRAFÍA

- BORY, J. L., «Le cinéma vérité a trouvé son modèle» (*Arts*, 22 de noviembre de 1961).
- BUFFET, Cyril, *Défunte DEFA: histoire de l'autre cinéma allemand* (París, Cerf-Corlet, 2007).
- CZERNIAKOW, Adam, *Carnets du ghetto de Varsovie 6 septembre 1939-23 juillet 1942* (París, La Découverte, 1996 [edición de Raul Hilberg]).
- DANEY, Serge, «Le travelling de *Kapo*» (*Trafic*, n.º 4, otoño de 1992), pp. 5-19.
- DE BAEQUE, Antoine, «Le cas *Kapo*, ou comment Jacques Rivette forge une morale de la représentation des camps de la mort» (*Revue d'histoire de la Shoah*, n.º 195, 2011), pp. 211-238.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images malgré tout* (París, Minuit, 2003).
- DRAME, Claudine, «Le temps du ghetto ou 'l'invention' du témoignage mémoriel» (*Les écrans de la Shoah. La Shoah au regard du cinéma, Revue d'histoire de la Shoah*, n.º 195, julio-diciembre de 2011), pp. 509-532.
- FARGE, Arlette, *Le goût de l'archive* (París, Seuil, 1989).
- FAROCKI, Harun, «Comment montrer des victimes?» (*Trafic*, n.º 70, verano de 2009), pp. 16-24.
- HEYDECKER, Joe J., *Where is Thy Brother Abel? / Wo ist dein Bruder Abel? / Onde está Abel, teu irmão?* (Sao Paulo, edición del autor, 1981).

- HILBERG, Raul, «Les centres de mise à mort» (*La destruction des Juifs d'Europe*, vol. 3, París, Gallimard, 2006 [edición definitiva]), pp. 1595-1825.
- , *Perpetrators, Victims, Bystanders. The Jewish Catastrophe 1933-1945* (Nueva York, HarperCollins, 1992).
- HULL, Stewart, *Film in the Third Reich* (Nueva York, Simon and Schuster, 1973).
- KAPLAN, Chaïm A., *Journal du ghetto de Varsovie. Chronique d'une agonie* (París, Calmann-lévy / Mémorial de la Shoah, 2009).
- KASSOV, Samuel D., *Qui écrira notre histoire? Les archives secrètes du ghetto de Varsovie. Emanuel Ringelblum et les archives Onyeg Shabes* (París, Grasset, 2011).
- KELLER, Ulrich (ed.), *Warsaw Ghetto in Photographs. 208 Views Made in 1941* (Nueva York, Dover, 1984) <<http://collections.yadvashem.org/photosarchive/en-us/search.html?q=Warsaw%20Ghetto>>.
- LABARTHE, André S., «Le temps du ghetto» (*France-Observateur*, 30 de noviembre de 1961).
- LANZMANN, Claude, *Le lièvre de Patagonie* (París, Seuil, 2009).
- LEISER, Erwin, *Nazi Cinema* (Londres, Martin Secker & Warburg, 1974 [original alemán de 1968]).
- LEVIN, Judith y UZIEL, Daniel, «Ordinary Men, Extraordinary Photos» (*Yad Vashem Studies*, n.º 26, 1995), pp. 280-293.
- LINDEPERG, Sylvie, «Vies en sursis, images revenantes. Sur *Respite* de Harun Farocki» (*Trafic*, n.º 70, verano 2009), pp. 25-26.
- MAGILOW, Daniel H., «The Interpreter's Dilemma: Heinrich Jöst's Warsaw Ghetto Photographs» en D. Batterick, B. Prayer y M. Richardson (eds.), *Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory* (Nueva York, Candel House), 2008, pp. 38-61. <http://collections.yadvashem.org/photosarchive/en-us/97832_44707.html>.
- MARCABRU, Pierre, «Une angoisse trop réfléchie» (*Combat*, 24 de noviembre de 1961).
- MOZARSKI, Kazimierz, *Entretiens avec le bourreau* (París, Gallimard, 2011).
- PORAT, Dan, *El niño. Una historia del Holocausto* (Madrid, La esfera de los Libros, 2011 [original inglés de 2010]).
- RASKIN, Richard, *A Child at Gunpoint. A Case Study in the Life of a Photo* (Aarhus, Aarhus University Press, 2004).
- RINGELBLUM, Emmanuel, *Chronique du ghetto de Varsovie* (versión francesa de Léon Poliakov, siguiendo la adaptación de Jacob Sloan del yiddish, París, Payot, 1995).
- RIVETTE, Jacques, «De l'abjection» (*Cahiers du cinéma*, n.º 120, junio de 1961), pp. 54-55.
- ROUSSEAU, Frédéric, *L'enfant juif de Varsovie. Histoire d'une photographie* (París, Seuil, 2009).
- ROUSSO, Henry (ed.), *Juger Eichmann. Jérusalem, 1961* (París, Mémorial de la Shoah / Israel State Archives, 2011).
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, «Images de l'extrême, récits dans l'histoire: l'expérience des camps en littérature et en cinéma» en Z. Prychodniak & G. Séginger (eds.), *Fiction et histoire* (Strasburgo, Presses Universitaires de Strasbourg, 2011), pp. 141-152.
- , «Del dolor y de sus imágenes» en *Figuras de la aflicción humana* (Valencia, MuVIM, 2011), pp. 5-16.
- SZPIELMAN, Wladyslaw, *El pianista del gueto de Varsovia* (Madrid, Turpial/Amaranto, 2000 [original polaco de 1946]).
- STEINLE, Matthias, «Regards croisés entre les deux Allemagnes: le film documentaire» (*Allemagne d'aujourd'hui*, n.º 167, enero-marzo de 2004), pp. 110-123.

- STEINLE, Matthias, «Images inter-allemandes pendant la guerre froide: la série *Archive sagen aus* (DEFA) et *Mitteldeutsches Tagebuch*» (*Allemagne d'aujourd'hui*, n° 168, abril-junio de 2004).
- STROOP, Jürgen, *The Jewish Quarter of Warsaw Is No More. The Stroop Report. A Facsimile Edition and Translation of the Official Nazi Report on the Destruction of the Warsaw Ghetto* (Nueva York, Pantheon Books, 1979 [traducido y con anotaciones de Sybil Milton e introducción de Andrej Wirth]).
- UZIEL, Daniel, «Wehrmacht Propaganda Troops and the Jews» (*Yad Vashem Studies*, vol. 29, 2001), pp. 27-65.
- WIEVIORKA, Annette, «L'historique du Ghetto» (*Le monde Juif*, n.º 147-148, abril-agosto de 1993), pp. 35-42.
- , *L'ère du témoin* (París, Plon, 1998).
- WIEVIORKA, Annette y LINDEPERG, Sylvie, «Filmer le procès Eichmann» en *Univers concentrationnaire et génocide. Voir, savoir, comprendre* (París, Mille et une nuit, 2008), pp. 77-113.