

LA REPRESENTACIÓN Y LO INHUMANO.

SOBIBOR. 14 OCTUBRE 1943, 16 HEURES (C. LANZMANN)

Vicente Sánchez-Biosca
Universidad de Valencia

RESUMEN

Los problemas y límites de la representación de fenómenos extremos adquieren especial relevancia cuando éstos proceden, no de la imaginación narrativa o espectacular, sino de acontecimientos reales tratados en soporte documental. Ninguno de estos fenómenos ha generado tanta bibliografía como la Shoah, calificada a menudo de irrepresentable e inefable. El presente artículo estudia *Sobibor: 14 octubre 1943, 16 heures* (Claude Lanzmann, 2001), constituido por una sola entrevista realizada a Yehuda Lerner, superviviente de la sublevación del campo de exterminio de Sobibor. El análisis se realiza a la luz de los criterios de representabilidad, en su poética de rechazo al documento de archivo y en su apuesta por la palabra viva del testigo, que fueron principios de la magna obra *Shoah* (1985) y que se mantienen en este film. Este ensayo desvela que tales principios no impiden un trabajo retórico minucioso con la metáfora, la reconstrucción escenográfica e, incluso, el montaje.

Palabras clave: holocausto, cine, documental, testimonio, Sobibor

ABSTRACT

The problems and boundaries of the representation of extreme events take on a special importance when they derive not from narrative or fictional imagination but from real events analyzed in documentary form. No event has been studied in quite such depth as the Holocaust (Shoah), often described as being impossible to represent and portray. This article looks at the film *Sobibor: 14 October 1943, 4 PM* (Claude Lanzmann, 2001), which is based on an interview with Yehuda Lerner, a survivor of the uprising at the Sobibor concentration camp. The analysis takes into account the criteria of representability, the poetics of its rejection of film archive and its commitment to the living word of the witness, the very principles behind the magnum opus *Shoah* (1985) and which are faithfully adhered to in this film. This paper argues that such principles are not incompatible with a rhetorical work that makes meticulous use of metaphor, nor with the recreation of events or even the use of montage.

Keywords: holocaust, cinema, documentary, testimony, Sobibor

Ética de la representación

En el contexto de la representación de lo irrepresentable, *Sobibor. 14 octubre 1943, 16 heures* (Claude Lanzmann, 2001) ocupa un lugar privilegiado. Con anterioridad, *Shoah*, la majestuosa obra del mismo autor que vio la luz en 1985, con su elaboración a lo largo de once años (desde 1974), sus casi nueve horas de duración (montadas en cinco años y medio entre 350 de material bruto), su despliegue de entrevistas y filmaciones por todo el orbe, posee

algo de paradójica enciclopedia de la ausencia, de programa rotundo y sin fisuras, de trabajo ciclópeo por crear las huellas de un acontecimiento demoníaco –la Solución final (*Endlösung*)– que se empeñó en borrarlas y, en un porcentaje altísimo, lo logró. *Sobibor*, en cambio, tiene algo de obra de cámara, frente a esa sinfonía para gran orquesta que fue *Shoah*: no apunta al exterminio judío en su conjunto por el nacionalsocialismo, sino que se limita a abordar un microepisodio transcurrido en el campo de

ese nombre, ni el más conocido ni el industrialmente más avanzado de cuantos, en tierras polacas, fueron escenario de la masacre. Ese episodio fue la sublevación de prisioneros que tuvo lugar, como registra con obsesiva precisión el título del film de Lanzmann, a las 16 horas del día 14 de octubre de 1943; obsesiva y vital, pues un error de minutos en el plan de revuelta hubiera dado al traste con ésta.

Un motivo anima el episodio y el film: la apropiación de la violencia por parte de los judíos o, en palabras de su director, la 'conquête du courage' (la conquista del valor), contestando la tradicional idea de que el pueblo judío se entregó mansa y sumisamente al exterminio o, incluso, colaboró con él a través de los *Judenräter*, los *Sonderkommandos* y otras diabólicas invenciones alemanas que configuran esa zona gris, en expresión de Primo Levi, de colaboración (participación sería palabra más exacta) de las víctimas en la empresa de su destrucción¹. En cualquier caso, *Sobibor*, desde la aparente modestia de su reducto (concentración espacial y temporal), la soledad de su protagonista (ausente de la imagen durante muchos minutos) y el metraje estándar de una hora y media, dialoga con *Shoah*, no sólo como una pieza desgajada de su arquitectura, sino también con la perspectiva de esos quince años que median entre ambas y que convirtieron *Shoah* en un canon y a Lanzmann en el exégeta principal de su propia obra, el maestro del sentido².

Lanzmann ya había desechado con anterioridad incluir en *Shoah* una entrevista que escapaba, a su entender, a la maquinaria circular de este film. Fue aquélla que mantuvo en 1979 con el representante en Alemania de la Cruz Roja Internacional, el suizo Maurice Rossel, que había visitado Auschwitz en 1942 por cuenta propia y, al año siguiente, encabezó la delegación encargada de inspeccionar el campo de Theresienstadt. Rossel, que fue sorprendido en su domicilio por el realizador, había sancionado en su informe un punto menos que halagador el éxito de la escenografía que los alemanes prepararon para su visita a un campo que el propio Adolf Eichmann calificó de modélico. *Un vivant qui passe* (1997), pues éste es su título, tenía por objeto desvelar los prejuicios y la complicidad de Rossel, quien decía no haber visto nada

y que, treinta y seis años más tarde de su visita, continuaba dando pruebas de rechazo por los judíos que en el recinto se encontraban, a los que calificaba de *Prominenten*, es decir, gentes pudientes que con sus apoyos y sus bienes habían logrado burlar la deportación a lugares más duros.

Un vivant qui passe y *Sobibor*... comparten el mismo programa ético y estético que *Shoah*, proponen idéntica relación entre palabra creadora del testigo y rechazo del material de archivo; una poética empeñada no tanto en señalar las huellas cuanto en crearlas a partir del relato de los testigos. Sin embargo, ambos films difieren por la condición de sus protagonistas: *Un vivant qui passe* acorrala al testigo supuestamente neutral con formas de cortesía para, en el momento idóneo, confrontarlo con las palabras escritas de su puño y letra en el pasado, así como con datos minuciosos irrefutables de lo ocurrido antes y después de su visita³. *Sobibor*..., por el contrario, se enfrenta con una figura heroica de la resistencia, un valeroso judío que encabezó, en compañía de otros, la sublevación de ese campo de exterminio, dando así un rotundo mentís, en opinión de Lanzmann, a la supuesta sumisión del pueblo judío ante su aniquilación.

Así pues, si lo examinamos con rigor, *Sobibor*... no se limita a plantear la cuestión de la representabilidad de la Shoah, sino que enfrenta, desde una perspectiva antropológica y cultural, el tríplico compuesto por comprensión, expresión y representación. Entender desde las bases del Occidente humanista e ilustrado la lógica de la destrucción, ser capaz de darle palabras (en su mecánica destructiva y en el dolor de las víctimas) y asumir el reto de su puesta en imágenes o la retirada pudorosa de las mismas son tres problemas que van indisolublemente unidos. Por sólo recordar algunos datos que se remontan a los fatales descubrimientos, bien sabemos que las mentes pensantes más profundas de Occidente fijaron la médula de su reflexión en la comprensión inexplicable de la Solución Final: Adorno y Horkheimer lo hicieron desde lo que denominaron *Dialéctica de la Ilustración*, Karl Jaspers desde la ética y la noción de culpa (*die Schuldfrage*), Hannah Arendt desde la teoría política, Bruno Bettelheim desde

el psicoanálisis, por sólo citar algunos ejemplos. La encrucijada de la palabra (cómo dar forma humana –el lenguaje– a lo inhumano) sacudió a Primo Levi, Jean Améry, Élie Wiesel o Robert Antelme, entre una cohorte más extensa. Y el motivo de la representabilidad inspiró los disparos de las primeras cámaras fotográficas de Lee Miller, George Rodger, Éric Schwab o Germaine Krull, así como a los camarógrafos de los noticiarios, ya fuera para confiar ingenuamente en una pedagogía del horror (aprender a fuerza de un *shock* visual) como para examinarla críticamente⁴.

Estos retos intelectuales, lingüísticos e icónicos se situaban ante el filo de la navaja, pues se daban de bruces con la falla de los verdugos al tiempo que con la ausencia de expresión de las víctimas. El filólogo Viktor Klemperer analizó con escalpelo cómo el nazismo había inoculado su veneno en el interior de una lengua de cultura, hipercodificándola y pervirtiéndola⁵; el politólogo Raul Hilberg radiografió con meticulosidad la parálisis burocrática (eufemismos, metáforas, desplazamientos del discurso estadístico) del lenguaje de la deportación⁶; el antropólogo del lenguaje George Steiner hizo balance de la herida mortal recibida por una lengua que había servido a la destrucción en masa⁷. Jamás la inteligibilidad, la palabra y las imágenes se habían visto sometidas a tan dura prueba. Por esta razón, la representación (ficcional, imaginativa, documental, testimonial...) de la Shoah es un nudo donde se enlaza ética y estética; por ello también, *Sobibor...*, *Un vivant qui passe* y *Shoah* misma deben responder a las preguntas por su puesta en escena, su montaje, el uso de los archivos (o su repudio), la palabra del testigo, su forma de relato y las imágenes del presente como un asunto de ética de la representación.

De Shoah-film al Shoah programa

Shoah fue una obra titánica y una respuesta radical a todas estas cuestiones. Su objeto era preciso: no los campos de concentración, sino los de exterminio, es decir, no Buchenwald o Mauthausen, sino Chelmno, Belzec, Sobibor, Treblinka, Maidanek y Birkenau; no la política criminal del III Reich, sino la Solución Final. Su

instrumento decisivo fue la palabra del testigo en lugar de la imagen de archivo. Su apuesta, la complejísima estructura, de lo que se derivaba la imposición de proyecciones continuadas de las nueve horas en lugar de su división en programas. Todo hizo de *Shoah* un punto de no retorno en la representación (o, más exactamente, en la representabilidad) de la Shoah, en una coyuntura en la que los emergentes movimientos revisionistas y negacionistas amenazaban con renovar la decisión alemana de borrar las huellas y el estándar melodramático de una serie como *Holocausto* (Marvin Chomsky, NBC-TV, 1978) banalizaba, sin pudor alguno, el carácter extremo y, por ende, lindando con lo imposible, de la representación⁸.

Shoah se comportó como una pieza irreducible, creativa, al filo del mito. Su interrogación giraba en torno a una obsesión: la primera vez. La primera vez que se asesinó por gas en los camiones, la primera vez que la conciencia humana (las conciencias implicadas, víctimas, verdugos, testigos)⁹ afrontaron la inhumanidad (pues, a partir de entonces, la maquinaria funcionaría sola, automáticamente). Y esa primera vez tiene algo de mítico, pues de los orígenes sólo el mito (y no la Historia) puede hacerse cargo. De ahí que *Shoah* arrancara en Chelmno, un minúsculo lugar donde se realizó por vez primera el gaseamiento de judíos por medio de camiones, donde, si se nos permite utilizar el término de Hilberg, se ‘inventó’ y puso en práctica la *Endlösung*¹⁰.

Sin embargo, lo significativo (y único tal vez en la historia de la cinematografía) es que el director Claude Lanzmann, debido a su envergadura teórica, a la tenacidad de su trabajo, a la monumentalidad de su obra (que ha infundido un respeto rayano en la veneración entre los intelectuales), ha ostentado las claves de la interpretación de su obra durante dos décadas. La síntesis que logró entre reflexión teórica, conocimientos históricos y sensibilidad formal está en la base, probablemente, de este patrocinio. Y, así, una buena cantidad de publicaciones han reproducido los textos de Lanzmann como si las intenciones fueran sin aristas. Los historiadores hallaron en sus imágenes fuentes inagotables, documentos actuales, testimonios de supervivientes y acosos de

verdugos; los psicoanalistas se regocijaron en una terminología que les era familiar, con ligerísimos reajustes¹¹. Y algunos films se mostraron parasitariamente fieles a las tesis y los métodos de Lanzmann, como *Premier convoi* (Pierre Oscar Lévy, 1992) y *Drancy Avenir* (Arnaud des Palières, 1996), por ejemplo.

Hubo que esperar a la radicalidad de un Jean-Luc Godard en su *Histoire(s) du cinéma*, reivindicando el uso del montaje, para poner en tela de juicio la validez excluyente de la poética de Lanzmann. Asimismo, Tzvetan Todorov en su deslumbrante obra sobre el siglo XX *Face à l'extrême* reprochaba a Lanzmann su obsesión por revivir el horror en lugar de hacérselo comprender; más recientemente, Georges Didi-Huberman confrontaba las posiciones de Godard y Lanzmann, reprobando el rigorismo de este último¹². En todas estas obras, especialmente en la de Didi-Huberman, no se trataba tanto de cuestionar la monumentalidad de *Shoah* cuanto su conversión en dogma universal, a saber: el radical rechazo del archivo, la oposición sin paliativos de palabra y archivo, imagen y testimonio... Cuando Didi-Huberman contrapone la comprensión por el montaje de Godard con la impronta de la palabra del testigo por Lanzmann, cuando se afana por desentrañar las condiciones de realización de cuatro fotografías realizadas por el Sonderkommando de Birkenau en el verano de 1944, a pesar de su dificultad técnica, es porque reconoce el archivo como algo dinámico y no estático. De ahí que la relación de la representación con el horror sea dialéctica y exija el análisis de esas cuatro imágenes "a pesar de todo", pues han sido arrancadas al infierno de la irrepresentabilidad, de lo inimaginable.

El lugar de la metáfora

En suma, para Lanzmann representar es hacer emerger el fantasma del pasado, inscribir el pasado atroz en un presente sin huella. Ninguna representación cabe, pues, sin la palabra. La palabra-programa que entonó el director a propósito de *Shoah* es extensible a sus films posteriores: "Un film dedicado al Holocausto no puede ser más que un contramito, es decir, una investigación sobre el presente del Holocausto

o, cuando menos, sobre un pasado en el que las cicatrices están tan frescas y vivamente inscritas en los lugares y las conciencias que se da a ver en una alucinante intemporalidad"¹³.

La entrevista a Yehuda Lerner, uno de los insurgentes que sobrevivieron, conforma la película entera, la cual alterna planos del personaje ante la cámara, rodados en 1979, con travelings y panorámicas que escrutan los paisajes actuales por donde circuló el testigo, incluidos los pesados trenes que evocan aquéllos de la muerte. El arco temporal comienza un 22 de julio de 1942 cuando un joven de apenas 16 años fue sacado con su familia del ghetto de Varsovia, y desde la infausta Umschlagplatz emprendió el camino de la deportación (su familia, de la que fue allí mismo separado, pereció en Treblinka); y concluye la noche del 14 de octubre de 1944, en que se produjo la sublevación, cuando ese muchacho que acababa de matar por vez primera, logró evadirse del campo, internarse en los espesos bosques de los alrededores y, en medio de la fatiga física y psicológica y bañado por la lluvia, se desplomó en tierra y quedó dormido. Una foto (imagen de archivo) del homenaje de soldados alemanes haciendo el saludo fascista ante la tumba de los SS caídos en la revuelta sirve, en el arranque, de contrafigura al film.

A tenor de las restricciones programáticas anteriores, cabría pensar que el rigor documental había de excluir (incluso condenar) la más mínima licencia poética. No es así. El autor fue consciente de que su obra distaba de ser una pieza de Historia y que su apelación al mito necesitaba arrancar las imágenes y las palabras de las garras de la poesía. Raul Hilberg recordaría años más tarde estas palabras: "Para describir el Holocausto, me dijo un día Claude Lanzmann, habría que hacer una obra de arte. Ahora bien, sólo un artista consumado puede crear este hecho, ya sea por medio de un film o de un libro, pues una recreación así representa un acto de creación en sí mismo"¹⁴. Y no sorprende que Simone de Beauvoir, en su prefacio a la edición en libro de *Shoah*, se sienta sobrecogida justamente por la alianza del horror con la belleza¹⁵.

Sea como fuere, Lanzmann recurre a una metáfora estremecedora en el instante en el



Serie de planos núm. 1.

que se aproxima al nudo más inextricable del film y de la Shoah misma: el instante de la muerte masiva. En la última etapa de su deportación, y tras haber escapado de ocho campos, Lerner recibe la advertencia de un polaco que alerta a los prisioneros sobre su inminente destino en Sobibor: ser quemados. Nadie le cree y pierden así la oportunidad de huir durante el trayecto en ferrocarril, cosa verosímil pues un hueco había sido practicado en el suelo del vagón para hacer sus necesidades. Al arribar a la estación, leer su nombre y advertir el dispositivo de acogida, comprenden la terrible verdad que encerraba la advertencia. Demasiado tarde. Un SS solicita sesenta voluntarios para trabajar duro y sólo cincuenta, entre ellos él mismo, dan el

paso adelante. El resto (la inmensa mayoría) del convoy se encamina rápidamente en otra dirección. “En aquel momento —evoca el narrador— oímos gritos de ocas, graznidos, que comenzaron a subir de volumen. Aquello duró poco más o menos una hora. Y, de repente, el silencio.” La cámara se detiene a mostrar un nutridísimo grupo de ocas que aletea, grazna y corretea con un estruendo enorme sobre la hierba de la pradera. Es una filmación de 2001 que transcurre en el idílico paraje de nuestros días. Se diría que Lanzmann ha recogido del relato de Lerner una evocación sonora y la ha actualizado, presumiblemente con gran esfuerzo ‘escenográfico’, pero sin hacerla pasar por una reconstrucción histórica de la escena criminal de antaño. Quedan los lugares, ahora inocuos, hermosos; permanecen las ocas (en realidad, es el director quien las ha reunido), faltan los judíos. En su lugar, el graznido insoportable. Y, sobre todo, la voz del narrador nos conduce a esa escena, careciendo, pese a todo, de los medios visuales para hacerlo. [Véase serie de planos núm. 1].

Apenas un instante después, descubrimos que el grito de las ocas obedecía a un siniestro plan de los alemanes: ahogar con su estruendo el grito de horror de los judíos que encabezaban el convoy cuando éstos advertían su inminente destino; sepultados por los graznidos de los animales, sus lamentos no alertarían a quienes los seguían, pues, de ser así, el pánico habría cundido entre los miles de condenados y la maquinaria bien engrasada de la destrucción podía peligrar. Las ocas no eran inocentes en manos de los alemanes. La escenografía de Lanzmann, guiada por la voz de Lerner, actúa con una impulsión sonora fortísima: ahoga a su vez la voz del narrador como antaño ahogó las voces de horror. Es como una siniestra repetición: lo que antaño se hizo con la voz humana actualmente se perpetra con la palabra del testigo. Y, con todo, ahora hay lucha, pues la voz se deja oír, ininteligible al fondo, resistente a ser apagada. Es entonces cuando surge por un instante el fantasma de ese otro grito imposible, irrepresentable, inaudible. Sólo una alucinación así podría aproximarse a él. De desaparición se trata, en todos los sentidos del término; y desaparición es asimismo el recurso sonoro que utiliza Lanzmann. Recuerda entonces el director

una extraña declaración repetida por muchos que se transformó en leyenda: los judíos gritaban como ocas. Ahí radica la causa primera, perversa y letal causa, de la demoníaca y degradante asociación.

Hay algo más. El estruendo, estremecedor en la medida en que se trata de un encubrimiento, viene seguido del silencio, metáfora rotunda de la desaparición. Si el oxímoron no resulta excesivo, diríamos que nos hallamos frente a un atronador silencio, que sigue a la atronadora asfixia del lamento. Los recursos formales no pueden ser más escasos, tampoco más rigurosos: el sonido espectral, jamás oído; el graznido reconstruido como destello del pasado, al precio de una laboriosa escenografía; la voz del protagonista y testigo que, a su vez, es sofocada. De repente, el silencio; ese silencio que reproduce el de antaño. No es sólo la muerte, es el aniquilamiento, lo que se sugiere. Y, hoy, la angustia... Por dos veces, en un instante fugaz, la distancia respecto al pasado ha sido abolida y la atemporalidad se ha impuesto como una alucinación.

Con todo, forjar esta dialéctica sencilla y, al tiempo, eficazísima entre el silencio y la voz, los gritos sofocados y los graznidos inhumanos, no surgió de la mente de un esteta, sino de la revelación ejemplar de un dato histórico confiado por un testigo. En un momento de *Shoah*, Jan Piwonski, sentado en un banco de la antigua estación de Sobibor, rememora los movimientos de trenes y prisioneros que tuvieron lugar mientras se construía el campo. Un día recuerda haber visto un nutridísimo grupo humano llegar a la estación; pensó que se trataba de prisioneros encargados de la construcción, como había sido el caso decenas de veces. Tomó su bicicleta y regresó a casa sin darle importancia. Al día siguiente, un silencio 'ideal' reinaba en la estación. Fue ese silencio precisamente el que le hizo comprender que un acontecimiento inusitado había ocurrido. Consciente de hallarse ante el nódulo del exterminio, lo más cerca que puede alguien hallarse 35 años después, Lanzmann arremete con una pregunta carente de sentido, una barrena hacia lo insondable: "¿Podría describir ese silencio?". Nadie podría, mas ¿no es extraña acaso la elección del térmi-

no 'ideal' por el propio testigo para definirlo? Lanzmann no duda. Acaso la única forma de aproximarse a ese silencio sea producirlo. Y esto sólo es posible desde el estruendo mortífero de las ocas de *Sobibor*.... El silencio es el gesto maestro de la poesía. Suspensión, elipsis, aniquilamiento. [Véase la serie de planos núm. 2].

El tema, el nudo, el gesto

El rostro de Yehuda Lerner responde a la siguiente pregunta, en apariencia inquisitorial, de Lanzmann (fuera de campo): "¿Había matado en alguna ocasión anterior?". "No, nunca", responde Lerner. El fragmento de conversación aparece integrado en la cadena del relato, pero Lanzmann lo ha seleccionado como pórtico de su film: presentar a un hombre que mató. El texto que abre el film expone, como dijimos, el motivo: "Es en efecto un ejemplo paradigmático de lo que he llamado en otro lugar la reapropiación de la fuerza y de la violencia por parte de los judíos. La Shoah no fue sólo una masacre de gentes indefensas, burladas en todas y cada una de las etapas del proceso de destrucción y hasta la puerta de las cámaras de suplicio. Es necesario responder a una doble leyenda: la que sostiene que los judíos se dejaron llevar a su gaseamiento sin presentimiento ni sospecha, que su muerte fue 'dulce', y aquélla que sostiene que los judíos no opusieron resistencia alguna a sus verdugos. Sin necesidad de mencionar las grandes revueltas, como la del ghetto de Varsovia, los actos de valor y de libertad fueron numerosos en el interior de los campos y en los ghettos: insultos, maldiciones, suicidios, asaltos desesperados. Sin embargo, no es menos cierto que una tradición milenaria de exilio y persecución no había preparado a los judíos, en su conjunto, para el ejercicio efectivo de la violencia, la cual requiere como condiciones indisociables: una disposición psicológica y un saber técnico, una familiaridad con las armas. Fue un oficial judío ruso, Alexander Petchersky, soldado profesional, a quien no era ajeno el uso de las armas, quien decidió, planificó y organizó la insurrección en apenas seis semanas".

Por más que el tema sea general, lo particular, incluso el detalle, es lo que se revela funda-



Serie de planos núm. 2.



mental. Y ahí pondrá Lanzmann su acento y su cámara. El título del film no permite dudas: exactamente a las 4 de la tarde del 14 de octubre de 1943 se produjo la rebelión. La precisión obsesiva de la hora, la exactitud del plan, reproducen en forma invertida la puntualidad implacable de los alemanes. Lerner fue elegido por el

comité, junto con otro compañero más experimentado (había sido soldado en el Ejército Rojo) para asestar el golpe mortal a un gigantón alemán que llegaría al barracón de los sastres judíos para probarse un abrigo de cuero. Este muchacho de 18 años consideró un honor poder matar a un alemán. Para tratar esta escena,

Lanzmann restringe todavía más drásticamente sus recursos formales. Ninguna filmación exterior, ni asomo de reconstrucción de los hechos. Sólo el testigo, su rostro, queda ante la cámara; sólo su palabra conduce el retroceso en el tiempo. La escena nace de la palabra y sólo de la palabra. Las preguntas tratan de zambullir al personaje en su pasado: ¿cómo eran las hachas que les sirvieron de armas?, ¿en qué momento preciso estaba previsto pasar a la acción?, ¿cómo era el alemán? ¿dónde se hallaban escondidos?, ¿quién debía golpear primero?, ¿tuvo el alemán algún presentimiento? La intensidad del momento nace exclusivamente de Lerner, es decir, de su palabra, pero también de su gestualidad. No es la del jovencito de apenas 18 años que ejecutó al alemán, sino la del hombre que lo reconstruye 35 años después.

Lerner prosigue su relato con detallismo. El alemán era gigantesco, de un metro noventa de altura, espaldas anchísimas, impresionante. En lugar de colocarse de espaldas a su compañero, quien debía asestar el primer golpe, lo hizo de espaldas a Lerner, que quedó petrificado. Lanzmann abre entonces el plano casi imperceptiblemente y cuando Lerner describe el golpe seco que partió en dos el cráneo del alemán con la afiladísima hacha, su mano derecha asciende imitando el gesto de antaño y se precipita hacia abajo con una velocidad de ejecución insólita. La cámara vacila siguiendo el movimiento y provoca una sacudida violentísima que parece desestabilizar la mirada. Ese mínimo detalle, preparado por la apertura del campo mencionada, encarna el instante mágico de abolición de la distancia entre el pasado y el presente; abolición para el personaje, en primer lugar, que dirige su mano con la furia con que verosíblemente lo hizo en aquel lejano 14 de octubre de 1943; abolición también para el espectador que se precipita a través del gesto en la escena que la palabra evocaba; abolición para Lanzmann que ha preparado minuciosamente el momento y lo ha cargado de violencia visual. He aquí el instante de atemporalidad, el borrado que hace ver la escena como extraída del transcurso del tiempo. Y una leve sonrisa no abandona el rostro de Lerner hacia el que vuelve a aproximarse, también imperceptiblemente, la cámara. [Véase serie de planos núm. 3].

La condensación nace también de la precipitación temporal. En apenas medio minuto, limpian la sangre abundante, esconden el cuerpo, se cambian y esperan al segundo alemán. En este caso, Lerner es el segundo en golpear y lanza su hacha contra los dientes de la víctima de donde sale un fulgor que jamás olvidará. ¿Cómo se sintió?, inquiriere Lanzmann. Alegría del éxito, ritmo frenético del plan, huida del campo, disparos, explosiones de minas y refugio de algunos evadidos en los bosques cercanos. En el relato de Lerner figura entonces la descarga psicológica de lo vivido: cae la noche y, con ella, la lluvia, el bosque lo rodea por todos lados, y su cuerpo exhausto se desploma entregándose al sueño. Es ése el momento decisivo para cortar la panorámica nocturna que Lanzmann desliza sobre los tupidos árboles del bosque de hoy, fantasma de la protección de antaño. El autor no puede privarse de intervenir: "Cortemos aquí. Es demasiado hermoso cuando dice que su cuerpo se desplomó y quedó dormido".

Epílogo

En el contexto de la representación del horror en Occidente, la Shoah fue un punto de no retorno. Las distintas estrategias que desde mayo de 1945 se pusieron en marcha para hacer inteligible el sinsentido revelan la magnitud del reto: si la pedagogía del horror aspiraba a exorcizar los peligros de una repetición por medio del tratamiento de *shock* (ver a manos llenas equivalía a inmunizarse contra la inhumanidad), más tarde se recurrió al montaje para articular la relación compleja entre el pasado y el presente (*Nuit et brouillard*, *Noche y niebla*, de Alain Resnais, en 1955, fue su pistoletazo de salida), por no mencionar una literatura, fotografía y cine obscenos y espectaculares, con inclinación ocasional al melodrama. En los tiempos que corren, en los que la memoria se ha convertido en una consigna incontrovertible, el testimonio se ha instalado en el género documental en relación dialéctica con la imagen de archivo. En ese punto, Claude Lanzmann ha radicalizado las opciones al renunciar, rechazar de plano más bien, el archivo visual; un programa que devino en dogma y protagoniza algunas de las más fértiles polémicas en torno al documen-



Serie de planos núm. 3.



to visual y su función en la historia. Sea como fuere, la potencia del artista gana la partida al dogmatismo del teórico y *Sobibor...*, *Un vivant qui passe* y, sobre todo, *Shoah* sacuden nuestra conciencia y nuestra percepción al aproximarnos a lo inhumano bajo una forma espectral. Una alucinación del pasado que algo tiene de mítica.

NOTAS

¹ Fue Primo Levi quien, por primera vez, elaboró una reflexión fértil sobre esa zona gris, siniestra, que suspende el juicio con una *impotentia iudicandi*. “Haber concebido y organizado las Escuadras [los Sonderkommandos] ha sido el delito más demoníaco –dice Levi– del nacionalsocialismo. (...) No es fácil ni agradable sondear este abismo de maldad” (Primo Levi, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik, 1989, pág. 47).

² Nos ocupamos del análisis de *Shoah* en “*Shoah*: le lieu, le personnage, la mémoire”, en Jacques Aumont (ed.), *La mise en scène*, Bruselas, De Boeck, 2000, págs. 303-315.

³ Puede consultarse el texto de la entrevista en Claude Lanzmann, *Un vivant qui passe. Auschwitz 1943. Theresienstadt 1944*, Turín, Ed. ARTE/Mille et une nuits, 1997.

⁴ La pedagogía del horror se reveló pronto un estímulo perverso del ojo: “toda pedagogía del horror incita a reproducir su goce”, señalaba Anne-

Lise Stern (cit. por Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, París, Plon, 1998, pág. 170).

⁵ Viktor Klemperer, *LTI. La langue du IIIe Reich*, París, Albin Michel, 1996.

⁶ Raul Hilberg, *La destrucción de los judíos europeos*, Madrid, Akal, 2005.

⁷ George Steiner, “The Hollow Miracle”, en *Language and Silence. Essays 1958-1966*, Londres, Penguin, 1969.

⁸ Los datos esenciales del film se encuentran en el apartado tercero del libro colectivo, *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, París, Belin, 1990.

⁹ El tríptico de ‘protagonistas’ de Shoah procede de una compartimentación que hizo Raul Hilberg, el prominente, éste sí, historiador de la Shoah: *Perpetrators, Victims, Bystanders. The Jewish Catastrophe 1933-1945*, Nueva York, HarperCollins, 1992.

¹⁰ De este aspecto nos hemos ocupado en Vicente Sánchez-Biosca, *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra, 2006, parte segunda.

¹¹ Véase, por ejemplo, la adaptación psicoanalítica a partir de la noción lacaniana de ‘lo real’ en AAVV, *Shoah. Le film. Des psychologues écrivent*, París, Jacques Granger, 1990.

¹² Tzvetan Todorov, *Face à l'extrême*, París, Seuil, 1991, pág. 288. En cuanto a Georges Didi-Huberman, su texto “Images malgré tout” para el catálogo *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)* (París, Marval, 2001) desató críticas furibundas de los partidarios de Lanzmann que fueron contestadas ordenadamente en el volumen *Images malgré tout* (París, Minuit, 2003).

¹³ Claude Lanzmann, “De l'Holocauste à *Holocauste* ou comment s'en débarrasser”, en *Au sujet de Shoah*, ya cit., pág. 316.

¹⁴ Raul Hilberg, *La politique de la mémoire*, París, Gallimard, 1996, pág. 79.

¹⁵ Simone de Beauvoir, “La mémoire de l'horreur”, en Claude Lanzmann, *Shoah*, París, Fayard, 1985, pág. 10.