

REPRESENTAR LO IRREPRESENTABLE. DE LOS ABUSOS DE LA RETÓRICA*

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

Universitat de València

La cuestión que da origen a este texto (¿Puede representarse lo irrepresentable?) intenta, más allá de la fórmula paradójica que le da forma, descifrar un nudo interesante. Para ello se impone desgranarlo con precaución, y el primero de sus “pliegues” requiere explicitar qué es lo que entendemos por irrepresentable: ¿de dónde surge este término? ¿qué pretende significar al referirse concretamente a la Shoah?

De entrada, se impone un primer sentido: lo irrepresentable sería la traducción imperfecta de un término que conoció un gran éxito para designar la experiencia del genocidio judío, a saber: lo indecible. Siguiendo esta lógica de correspondencias, podríamos decir que si la experiencia vivida dentro de los campos de la muerte nazis es calificada por los supervivientes de inefable, su relación con lo visible puede igualmente definirse por la negativa, describiéndola entonces como irrepresentable. Asimismo, este sentido nos remite a otro en el ámbito del pensamiento y de la razón que, sin ser sinónimo de éstos, está relacionado con ellos: lo inconcebible. No obstante, esta expresión no nos

* Este texto fue presentado como conferencia en el congreso *Cinéma / Télévision et Histoire*, en el Colloque de Cerysy de 1997. El coloquio fue dirigido por Jean-Pierre Bertin-Maghit y Béatrice Fleury-Vilatte. La cuestión que abría la sesión era *Peut-on représenter le non-représentable*.

libera del engranaje de la paradoja por dos razones fundamentales: la primera está relacionada con el lugar común que supone la afirmación de la condición inefable de la experiencia de los campos; la segunda nos compele a preguntarnos sobre las dificultades y los desajustes que conlleva la traducción del verbo a la imagen.

Veamos la primera cuestión. Lo inefable remite, claro está, a la imposibilidad de plasmar en forma de discurso la experiencia vivida en los campos. Salvando el hecho de que toda experiencia humana es por definición inexpressable en su totalidad, la vida en los campos convoca una relación insólita entre el lenguaje y lo inhumano. Visto desde esa perspectiva, semejante proposición parece productiva pues, más que cerrar, abre los grandes debates de nuestro tiempo sobre la memoria y la experiencia. Más concretamente, calificar la experiencia de la muerte como inefable equivaldría a plantearse el problema –con todas sus consecuencias– de cómo puede una lengua procedente de la racionalidad dar cuenta de lo irracional, en un sentido por supuesto distinto del que caracteriza a la poesía y al arte; dicho de otro modo, ¿cómo puede una lengua civilizada expresar la barbarie? Por supuesto, los polos que aquí entran en juego no atañen exclusivamente al testimonio individual, sino que implican tanto a la colectividad como a la transmisión de los valores de nuestra sociedad contemporánea. Esta cuestión ha sido examinada desde muy diversos ángulos, con respecto a la retórica del nazismo y del exterminio por autores, como Viktor Klemperer¹, Raul Hilberg² y George Steiner³. El primero extirpa de las entrañas de una lengua proveniente de una cultura y de una civilización que son las suyas, el veneno, el cáncer lingüístico nazi, como si se tratase de un tumor; el segundo radiografía con meticulosidad el lenguaje burocrático y administrativo de la deportación y del genocidio, con sus eufemismos y su frialdad excepcionales; el tercero expone el golpe mortal que el uso nacionalsocialista asestó a la lengua alemana y dicta una sentencia según la cual una lengua puesta al servicio del aniquilamiento no

¹ Viktor Klemperer, *LTI. La langue du IIIe Reich*, París, Albin Michel, 1996.

² En particular, *La destruction des juifs d'Europe*, París, Gallimard, última edición 1985.

³ "The Hollow Miracle", en *Language and Silence. Essays 1958-1966*, Londres, Penguin, 1969.

puede recuperarse por sí sola, en la medida en que toda lengua está llamada a representar el pasado antropológico de la cultura que la ha alumbrado⁴.

No obstante, la cuestión no puede ser zanjada de este modo, ya que al hablar de experiencia indecible, el acento y el punto de vista no se sitúan del lado de los verdugos, aunque estuvieran éstos directamente implicados en la conclusión, sino del de las víctimas. Esto remite directamente a la experiencia vivida y pone de manifiesto una nueva paradoja: la experiencia tan sólo es calificada como inefable o como resistente al lenguaje por aquéllos que han intentado nombrarla, o aquéllos que han llegado a conferirle una forma específica. En otras palabras, lo único que parece poder expresar esta “inefabilidad” es la conciencia de la insuficiencia del lenguaje, la dificultad de la palabra, el carácter traumático de su enunciación, como si se tratase de un parto. La imposibilidad de la palabra no es entonces ajena al discurso sobre la Shoah; está incluso insinuada en esta misma palabra, latente como un vestigio de su insuficiencia. Todo esto guía nuestra atención hacia aspectos que en principio se alejan bastante de nuestra preocupación inicial, como son los de la retórica y el estilo. No obstante, no debemos olvidar que estos últimos deben ser considerados responsables en el plano de la ética y que por tanto no todo artificio es legítimo.

Lo dicho trae a la memoria la proscripción de Adorno, tantas veces citada como arrancada del contexto en el que fue pronunciada: “escribir un poema después de Auschwitz es una barbarie”. Enunciémoslo más adecuadamente: toda poesía posterior a Auschwitz debe llevar el peso del duelo, cosa que hace de forma magistral la obra poética de Paul Celan, tan apreciada por el propio Adorno. La reciente reflexión de Enzo Traverso matiza con exactitud esta afirmación sobre la que Adorno incidió posteriormente en varias ocasiones:

⁴ La actualidad de este tema queda demostrada en la reflexión crítica de Jacques Dewitte en “Langage et inhumain”, publicada en el número 591 de *Les temps modernes* (diciembre 1996-enero 1997), que de hecho constituye un informe sobre *Aus dem Wörterbuch des Unmenschlichen*, de Sternberger, Storz y Süskind.

“Lo que se ha hecho imposible después de Auschwitz es escribir poemas como se hacía antes, pues esta ruptura de civilización ha cambiado el contenido de las palabras, ha transformado el material mismo de la creación poética, la relación entre el lenguaje y la experiencia, y nos obliga a reconsiderar el mundo moderno a la luz de la catástrofe que lo ha desfigurado para siempre. Tras la masacre industrializada, la cultura sólo puede sobrevivir como expresión de una dialéctica negativa: el reflejo estético de una herida que niega tanto la consolación lírica como la pretensión de recomponer una totalidad quebrantada”⁵.

El hecho de que las palabras no fluyan, de que todo haya cambiado desde Auschwitz proviene de una doble condición: el genocidio fue a fin de cuentas una perversión extrema del lenguaje y lo que realmente se vivió en los campos de exterminio plantea un verdadero desafío, tanto para el lenguaje de la razón (el del historiador, del sociólogo, del filósofo y del antropólogo) como para el del hombre de la calle.

No podríamos negar que en los actuales momentos de democratización de la memoria, aquellos escritores que han sabido profundizar en las metáforas más penetrantes para hablar sobre los campos han prestado especial atención al estilo y a sus implicaciones, sin entender la idea del realismo de un modo convencional. La literatura sobre este aspecto es inagotable, pero baste con recordar algunos de los ejemplos más brillantes para confirmar este interés. Elie Wiesel:

“Una frase sustituye a una página, una palabra vale toda una frase, lo no dicho pesa más que aquello que se dice. Cada punto puede ser el último (...). Nada de literatura, sobre todo no hacer literatura (...). Decir sólo lo esencial –decir solamente lo que nadie más podría decir. Y adaptarme al mensaje del rabino hasídico de Worke: transformar el grito en murmullo. Estilo duro, seco, mineral, en una palabra: despojado. Hacer callar a la imaginación. Y al sentimiento. Y al filósofo. Hablar como habla el testigo desde el estrado. Sin complacencia hacia los demás ni hacia uno mismo”⁶.

⁵ Enzo Traverso, *L'histoire déchirée. Essai sur Auschwitz et les intellectuels*, París, Cerf, 1997, p. 124.

⁶ Elie Wiesel, *Silence et mémoires d'hommes. Essais, histoires, dialogues*. París, Seuil, 1989, p. 18.

La nuit, sin duda el mejor libro de Wiesel, se impone coherente con esta «poética» como una roca, duro y sin concesiones. Dice Primo Levi:

“Para escribir este libro utilicé el lenguaje medido y sobrio del testigo, no el lenguaje quejumbroso de la víctima ni el colérico del vengador: pensé que mis palabras serían más creíbles si eran más objetivas y lo menos apasionadas posible; sólo de este modo puede un testimonio cumplir su función durante un proceso: la de balizar el terreno para el juez. Ustedes son los jueces”⁷.

Esto reaparece con singular lucidez en la certidumbre de Jean Améry sobre la inutilidad espiritual de la poesía:

“Recuerdo una noche de invierno cuando, al volver del campo de trabajo de la IG Farben, íbamos arrastrando el paso, mal acompasado, al irritante ritmo que nos imponía el Kapo, ‘izquierda, dos, tres, cuatro’. Frente a un edificio por terminar observé una bandera ondulando en el viento, que Dios sabe por qué habían colocado allí. ‘Los muros se alzan mudos y fríos, las banderas restallan en el viento’, murmuraba yo por lo bajo al hacer la asociación de forma mecánica. Repetí entonces la estrofa un poco más alto, prestando atención a la música de las palabras, intentando recobrar el rastro de su ritmo y esperando que resurgiera la constelación emocional y espiritual que yo asociaba desde hacía años con este poema de Hölderlin. Nada. El poema había dejado de trascender la realidad. Estaba ahí, pero ya no era más que un enunciado: existe esto y aquello, el Kapo grita ‘izquierda’, y la sopa es demasiado clara y las banderas restallan en el viento”⁸.

No obstante, cuando el estilo tiende hacia un manierismo habilidoso, los recuerdos adolecen de ese aire de inautenticidad que encontramos en la obra de Jorge Semprún, tan llena de toda la retórica propia de la literatura de los campos de concentración.

De hecho, no se trata en absoluto de alcanzar un grado cero de la escritura; el estilo, la poesía y la literatura no son sólo inevitables, sino que parecen

⁷ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, p. 185, anexo de 1976 en la edición española, Barcelona, Muchnik, 1987 (traducción libre del autor. Este extracto no se encuentra en la edición italiana de Einaudi).

⁸ Jean Améry, *Par-delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, Arles, Actes Sud, 1995, pp. 29-30.

incluso necesarios. Este hecho sorprende, sobre todo si tenemos en cuenta que la lucha que cualquier gran escritor lleva a cabo consiste en operar sin tregua desde la negativa, es decir, partiendo de una imposibilidad, de una ruina del lenguaje que debe convertirse en espuela de la necesidad: la imperiosa necesidad de decir. Éste es el enfoque más productivo de ese lugar común de lo inefable, entendido como una batalla que no puede ser ganada definitivamente, pero que tampoco debe ser abandonada. Crear nuevas palabras, metáforas que exhiban el horror de la inhumanidad, sin dejar de oponerse con virulencia a la estabilización de un lenguaje cómodo y tipificado⁹. No hace mucho tiempo que R. Hilberg recordaba las declaraciones de Claude Lanzmann sobre el hecho de abrir la necesidad del arte hacia un ámbito más amplio que el de la sola palabra, lo cual nos ayudaría en el camino hacia nuestros actuales objetivos: “Para describir el Holocausto, me dijo un día Claude Lanzmann, había que hacer una obra de arte. Pero sólo un artista consumado puede recrear ese hecho, ya sea mediante una película o mediante un libro, pues semejante recreación representa en sí un acto de creación. Lo supe el día en que me puse a trabajar en mi proyecto”¹⁰.

Lo irrepresentable representado: los documentos visuales

Esta última cita nos permite retomar nuestro punto de partida, pues lo que nos interesa aquí es lo irrepresentable y no lo indecible, si bien lo primero ha sido moldeado sobre el uso más corriente e irreflexivo de lo segundo. Desde el punto de vista de la imagen, las posibilidades necesariamente cambian y disminuyen, pues solamente pueden distinguirse dos tipos de documentos: por un lado, aquéllos que inequívocamente contienen la huella del presente, lo cual los hace reales y, por otro lado, aquéllos que están reconstruidos. Los

⁹ Recordemos que la referencia de Primo Levi al infierno de Dante es uno de los temas que hallaremos incluso en boca de Franz Stangl, comandante de Sobibor y de Treblinka: “El infierno de Dante, dice a través de sus dedos. Era Dante en la tierra” (Gitta Sereny, *Au fond des ténèbres. De l'euthanasie à l'assassinat de masse: un examen de conscience*, París, Denoël, 1975, p. 168). Es precisamente esta estabilización del lenguaje a manos de los verdugos, lo que debe ser combatido por un testimonio honesto y, a riesgo de equivocarme, tan sólo un gran escritor puede, en el sentido moral y estético, hacerlo.

¹⁰ Raoul Hilberg, *La politique de la mémoire*, París, Gallimard, 1996, p. 79.

primeros son muy limitados: fotografías tomadas por resistentes de Auschwitz, una película en Super 8mm filmada por un SS amateur, y algunos otros; por el contrario, las imágenes reconstruidas son particularmente abundantes. Si dejamos de un lado las que recurren a la narración o a estructuras heredadas de códigos convencionales de dramatización, no podemos permanecer indiferentes ante los esfuerzos desplegados por multitud de realizadores y reporteros para inscribir las huellas de la temporalidad de un presente que en lo sucesivo es imposible (en cuanto huellas reales) en las películas reconstruidas. Efectivamente, fotografías e imágenes de reporteros filmadas por las tropas británicas, soviéticas o norteamericanas en el momento de la liberación de los campos han sido utilizadas repetidamente con posterioridad. Pero también se ha utilizado sistemáticamente un rasgo en particular –al menos desde *Nuit et brouillard*, de Alain Resnais (1955), hasta *La lista de Schindler* de Spielberg (1992)–, consistente en la combinación del color con el blanco y negro, confiriendo a este último un gran poder evocador para sumergirnos en el pasado¹¹. Pero incluso en este caso, las imágenes tomadas por las unidades de reportaje que han dado la vuelta al mundo y que a menudo son tenidas como la imagen más auténtica del exterminio, pertenecen a un orden metonímico con respecto a la Shoah, en la medida que nos presentan el efecto (los cuerpos esqueléticos de los supervivientes, los cadáveres en las fosas, los restos que no pudieron ser eliminados pese a los esfuerzos realizados por las SS para borrar cualquier vestigio) por la causa (el exterminio en sí). Debemos recalcar que este último, más que ser irrepresentable, es más bien rigurosamente irrepresentado. Dicho en otros términos, la Shoah no ha sido representada en imágenes simultáneas, con señalizadores temporales que sellen el presente; y la propia naturaleza del cine, cuya fuerte marca de temporalidad es correlativa a la dificultad de la articulación temporal, es ampliamente responsable de este estado de hecho¹². Por otro lado, es conocido el hecho de que las marcas de la subjetividad en el lenguaje verbal son diferentes de las que impregnan las imágenes más dificultosas.

¹¹ Decimos esto sin prejuzgar los usos que cada director le concede, los cuales, son muy variados.

¹² Nos remitimos a nuestro estudio de tres estrategias de representación de la Shoah: "Hier ist kein Warum. À propos de la mémoire et de l'image des camps de la mort", *Protée*, 25, n° 1 (1997).

Sería escasamente productivo seguir por esta vía, pues hablar de la irrepresentabilidad de la Shoah no es más que una perogrullada y, llegada la hora, nos veríamos ante la decepcionante constatación de una ausencia empírica. No obstante, se trata de un punto de ruptura sintomático que se puede observar en la película de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), en particular en lo que se refiere a un aspecto decisivo para nuestra reflexión: lo inefable y lo irrerepresentable no progresarán por vías separadas; se solidarizarán, pues los problemas engendrados por el hecho de hablar sobre la experiencia de la Shoah no andan muy lejos de la obscenidad potencial de la mostración, sin contar la extrema pobreza de esta última en comparación con la riqueza de la palabra. Esta idea se podría formular de otra forma: las imágenes de *Shoah* (la película) recorren los lugares con el fin de crear los rastros de algo que idealmente no dejó rastro. En este sentido, no pueden remitirse a ninguna imagen de archivo, con lo que al mismo tiempo dejan patente el escaso valor testimonial del documento de archivo. La cámara acompaña el relato oral del superviviente, del testigo o incluso del verdugo, sirviéndole además de contrapunto. Este modo de afrontar los dos fenómenos como dos problemas y no como uno solo, en el que uno fuera una rápida traducción del otro, nos incita a reflexionar sobre la película de Lanzmann. Ésta ha cosechado una vasta bibliografía, dirigida o apadrinada en gran medida por la lectura que el propio autor ha hecho de ella¹³, y a la cual también nosotros hemos dedicado una reflexión¹⁴. Quisiéramos subrayar en esta ocasión un aspecto en concreto, el de la articulación que lleva a cabo Lanzmann de aquello que podemos suponer lo más irrerepresentable e indecible que se pueda imaginar: la vida cotidiana en las cámaras de gas. Añadamos que, *Shoah* es un motor para el periodo de esplendor –que le es coetáneo– de los grandes testimonios audiovisuales grabados en vídeo.

¹³ Resulta sorprendente constatar hasta qué punto la mayoría de los analistas de *Shoah* le son fieles, desarrollando o amplificando las propias premisas del autor. Incluso cuando reconocen en este film un caso extraordinario y de un valor ético incommensurable, no recuerdo ningún otro caso parecido de apropiación de sentido por parte del autor de una obra, ni de semejante sometimiento de la crítica al dictado de su autoridad. Si sucediera que las reacciones empezaran a fusionarse ante esta homogeneidad, no es impensable que la buena fortuna de la película se viera injustamente invertida.

¹⁴ "*Shoah: le lieu, le personnage, la mémoire*", conferencia presentada en el *Collège d'Histoire du Cinéma Paris*, Cinémathèque Française, pendiente de publicación, bajo la dirección de Jacques Aumont.

Filip Müller: el narrador y su experiencia del tiempo

Tomemos el caso del personaje Filip Müller, cuya experiencia se sitúa en los confines de lo expresable, e incluso de lo mostrable. Pero tampoco se encuentra lejos de la frontera del relato. Su prolongada estancia en el *Sonderkommando* de Auschwitz, su juventud, la pureza infantil de que gozaba cuando se produjo su incorporación, exudan todo el horror de lo inhumano, y lo que sorprende todavía más es que su experiencia parece coincidir con un periodo de iniciación siniestra. Primo Levi no se equivocó al describir estos comandos como el invento más diabólico del Tercer Reich. Si existe un lugar en el que no se concede ningún espacio a la catarsis, a la tragedia o a cualquier tipo de función purificadora, éste se encuentra en el interior de dicho *Sonderkommando*. Leyendo sus Memorias, encontramos efectivamente la confirmación de nuestra sospecha: no existe ninguna respiración en el relato, ninguna vivencia del tiempo, ninguna posibilidad de compartir, incluso a través de la imaginación, el universo evocado. En resumen, la empatía está ausente. En el prólogo, los editores se creen en la obligación de advertirnos que Müller no es un escritor. Y añaden:

“Hemos respetado al pie de la letra su excepcional testimonio y nos hemos guardado de introducir la más mínima modificación. Al tratarse de un documento histórico en estado bruto, nos ha parecido esencial publicarlo tal cual, en su forma estrictamente original.

Según nuestro parecer, cualquier manipulación con fines estéticos o literarios habría aniquilado por completo su sentido y su alcance”¹⁵.

Tras haber experimentado la descripción —eminentemente naturalista— del contacto con los cadáveres, salir del mundo en el que nos ha sumido Müller se convierte en un alivio y una necesidad. Este relato, que no es tal, parece confirmar las palabras que Annette Wieviorka pronunció un día a propósito de los campos de exterminio: “Por lo demás, no hay nada que decir y casi nada que escribir. No se debe a ninguna dificultad o falta de talento literario ni a

¹⁵ Filip Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz*, París, Pygmalion/Gérard Wateler, 1980, p. 19.

una insuficiencia de las palabras. No hay más que masas de seres humanos que llegan y mueren por efecto del gas y que luego son enterrados o quemados. Cualquier relato, literario o histórico, implica una temporalidad. Aquí el tiempo no existe, contrariamente a lo que sucede en el sistema de los campos de concentración. Consiste en la repetición de gestos casi 'industriales' que difícilmente podrían reflejarse en un relato, pues narrar implica el sentimiento del paso del tiempo"¹⁶. Aun así, Müller toma la palabra para, refiriéndose a esta imposibilidad, ofrecernos un magma casi totalmente inarticulado, aunque lleno de veracidad.

Es precisamente lo insólito de este testimonio lo que me incita a seguir el itinerario de las siete intervenciones realizadas por Filip Müller en la película de Lanzmann, pues a través de ellas se produce la conversión del personaje en un verdadero narrador, esa figura mítica que Walter Benjamin evocó hace ya muchos años, cargada de experiencia y aureolada por la proximidad de la muerte. Como veremos, este atributo no corresponde tanto a la experiencia cruda de Müller como a una ofrenda de Lanzmann que, sin faltar al respeto que se le debe a un testigo y a la fidelidad de su propio testimonio, trasciende este último en una operación artística que bien podría calificarse de sublime y redentora¹⁷. En aras de la brevedad, procederé de forma sintética.

En *Shoah*, la primera intervención de Müller se encuentra situada estratégicamente tras un intercambio, con cámara disimulada, entre Lanzmann y Franz Suchomel, *Unterscharführer* SS de Treblinka, modelo del verdugo, aun siendo diferente el campo al que se refieren los dos personajes (Treblinka para Suchomel, Auschwitz para Müller). La pregunta de Lanzmann se dirige a un momento preciso en el tiempo, momento mítico en su significado: aquel domingo de mayo de 1942 cuando el testigo entró por primera vez en el crematorio de Auschwitz, a la edad de veinte años. La cámara móvil de Lanzmann evoluciona entre las ruinas como si intentase

¹⁶ Annette Wieviorka, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, 1992, p. 184.

¹⁷ He de precisar que desconozco los detalles de la realización de estas entrevistas, el orden del relato transmitido por Müller, así como el material que fue desechado, pero esto no me desanima a avanzar las hipótesis que siguen a continuación.

reproducir el terrible bautismo del protagonista, mientras que este último relata su descubrimiento. Poco después, la cámara se sitúa en el interior de la habitación desde la que habla el testigo. Su voz es hermosa y alucinada. Müller no necesita ser interrogado; él mismo organiza su discurso como un relato con perfecta maestría. Los silencios son respetados, su rostro de anciano muestra un rastro indeleble. Sus palabras parecen abarcar una visión, en el sentido más amplio de la expresión. La respiración de su voz, el tono trágico, todo aquello de lo que carecían las memorias escritas de Müller está presente aquí, en esta imagen que dibuja el personaje sobre su experiencia singular. Singular entendido aquí en su sentido más fuerte: no se trata sólo de que esta experiencia sea única (que sin duda lo es), sino de que se centra en un día, en un momento, y que dicho momento se quiere originario.

La segunda intervención de Müller también nos habla de un lugar muy concreto: el bloque 11, celda 13, donde residía el comando especial, lugar desde donde no se podía ver, pero desde el que se podía oír y deducir lo que sucedía en el exterior. La voz del testigo narra con una extraña fluidez, como si reencontrase la dimensión del tiempo. Oímos (me aventuraría a decir que vemos) la maquinaria de las SS en pleno funcionamiento, sus estrategias para convencer a los deportados de que se desvistan, el éxito de una operación dirigida a poner a las víctimas en situación de confianza, la rentabilidad de las palabras de los verdugos, su dulzura envenenada. Se diría que en el corazón de esta sórdida experiencia, Lanzmann ha conseguido inyectar a la entrevista las condiciones que le proporcionan al testigo el medio de poner en juego su temporalidad humana presente en el episodio que relata, como para contrariar la tesis de Wieviorka arriba citada.

La tercera intervención sigue una lógica implacable y nos transporta a la escena situada entre las dos anteriores: la operación del gaseamiento. La imagen nos muestra una maqueta de Auschwitz, contraponiendo el minúsculo detalle a lo desmedido del acontecimiento. En cierto modo, lo que preocupa ahora a Müller es la escena primordial, como si sus diversos fragmentos se enroscasen alrededor de este acto imposible de ver (porque quienes lo vieron no sobrevivieron) y, en consecuencia, imposible de relatar. Nos encontramos con Müller en el umbral de la cámara de gas y los detalles

no nos escatiman la dimensión fatídica del hecho: la entrada, los carteles que las víctimas leían, la disposición de las salas, la duración de la operación e incluso las terribles luchas que tenían lugar en el interior cuando el gas empezaba a fluir. Por fin, una vez se abrían las puertas, las señales de lo que había sucedido (cuerpos petrificados, cristales, rastros de lucha por una supervivencia imposible, detalles escatológicos).

Se suceden tres intervenciones más en las que el testigo informa sobre los preparativos de la revuelta de Auschwitz, las negociaciones y la situación paradójica del comando, cuyas posibilidades de subsistencia eran inversamente proporcionales a la frecuencia de los transportes y de las operaciones de gaseamiento. Omitiré aquí los detalles de esta últimas para centrarme en la séptima y última aparición de Müller en *Shoah*, pues es la que determina la estructura y sirve de articulación a las demás. Un convoy llega a Auschwitz. Se trata de compatriotas de este judío checo quien, anestesiado, parece habitar un mundo de pesadilla surrealista. El descubrimiento del destino inmediato que les espera provoca los gritos y súplicas de las víctimas, que han sido obligadas a desvestirse. Citar a Müller se hace una necesidad:

“Y de repente fue como un coro.
Un coro...
Empezaron a cantar.
El canto llenó todo el vestuario,
Retumbó el himno nacional checo
y después la Hatikva.
Esto me conmovió terriblemente, me... me...”¹⁸.

Por primera y única vez en toda la película, Müller pierde la voz, rompe en sollozos y su relato se quiebra; la pretendida distancia del narrador se esfuma para dejar paso al dolor de hoy, que el tiempo no ha logrado atenuar. Y el narrador de hoy ruega a su entrevistador que suspenda la entrevista. Después continúa:

¹⁸ Claude Lanzmann, *Shoah*, París, Fayard, 1985, p. 179.

“Esto les sucedía a mis compatriotas...
y me di cuenta
de que mi vida ya no tenía ningún valor.
¿Para qué vivir?
¿Por qué?
Entonces entré con ellos
en la cámara de gas,
y decidí morir.
Con ellos.
De pronto vinieron hacia mí algunos
que me habían reconocido.
(...)
Se acercó un pequeño grupo de mujeres.
Me miraron
y me dijeron:
«Ya estás en la cámara de gas»
¿Estabas dentro?
Sí. Una de ellas me dijo:
«Entonces quieres morir.
Pero eso no tiene sentido.
Tu muerte no nos devolverá la vida.
Tienes que salir de aquí,
tienes que dar testimonio de nuestro sufrimiento,
y de la injusticia
que se nos ha hecho»¹⁹.

Estas palabras, las últimas de Müller en *Shoah*, llevan en sí mismas todo el peso del imperativo testimonial, confiriéndole retrospectivamente un valor a todo lo relatado con anterioridad. De hecho, la historia debe leerse a partir de este punto y, si es así, ¿acaso no deberíamos ver en esta reconstrucción del relato desde el final la función teleológica que le da sentido? La vida de Müller halla su sentido en el testimonio, y el horror de lo que precede se difumina, aunque sólo sea precariamente, en este instante sublime en el que los muertos

¹⁹ Ibidem, p. 180.

entonan el canto, el himno actual de Israel. El testigo decide morir, pero modifica su decisión afirmando que no vivirá más que para hablar de aquéllos que no han podido hacerlo. Hay más: la disposición que Lanzmann ha escogido para este testimonio inusual sitúa al personaje en el lugar más inconcebible de todos: en el interior de la cámara de gas, prácticamente en el momento mismo en el que ésta va a ponerse en funcionamiento. Müller es sin duda el judío que más cerca estuvo del exterminio, y esto es lo que le confiere esa fuerza trágica. De este lugar inconcebible y de ese momento que, incomprensiblemente, no se produjo para él, surge el imperativo de vivir, que no es otro que el imperativo de dar testimonio. En resumen, sin falsificar su experiencia, con respeto y delicadeza por su persona, pero por mediación de una obra de arte, Lanzmann le otorga un sentido a la vida y al testimonio de Müller.

Si ahora comparamos el relato de este acontecimiento con el de sus memorias escritas, no podemos dejar de sorprendernos por la actitud ética y estética de Lanzmann. En efecto, Müller no omite este hecho fundamental para su experiencia, sino que incluso lo sitúa en el centro de su relato, al estar este último concebido de forma cronológica. Las palabras no tienen nada de banal, pero carecen de esa dimensión trágica que adquieren en la película de Lanzmann:

“Viendo que mis compatriotas entraban en la cámara de gas con coraje, con orgullo y resolución, me pregunté sobre el valor de mi existencia, incluso sobre si sucedería un milagro que me haría escapar. ¿Qué podría, a partir de entonces, esperar de la vida si regresara a Sered, mi ciudad natal? Un oficio, una casa, unos negocios; en el fondo, ¿tanta importancia tenía todo aquello? Además, ¿acaso no eran todas esas cosas sustituibles? Mis ancianos padres, mi hermano, toda mi familia exterminada, mis compañeros de colegio, mis amigos, mi profesor, los hombres de nuestra comunidad religiosa que no volvería a ver, nada ni nadie podría reemplazarlos jamás. Sin ellos el aspecto de mi ciudad natal, mi río Waag, tan pintoresco, los lugares familiares de mi infancia perderían el alma. ¿Qué iba yo a encontrar en nuestra casa de Sered? ¿A desconocidos? Y en la escuela judía de mi niñez, de la que conocía todos sus rincones, ¡qué silencio debía ahora reinar! Y nuestra sinagoga, que yo frecuentaba tan a menudo con mi abuelo Maximiliano el día del sabbat, ¿qué se habría hecho de ella? Seguramente saqueada o profanada y convertida en gimnasio o en cualquier otro establecimiento laico. ¿Qué tipo de pasos habría de volver a ver? No tenía

ante mí más que un porvenir vacío de significado y estéril, lo cual me liberaba de la angustia por la muerte, tan a menudo temida. Como yo jamás había sentido especial predilección por el suicidio, me decidí entonces a compartir la suerte de mis compatriotas.

Aprovechando el lamentable tumulto que reinaba en las proximidades de la puerta de la cámara de gas, me mezclé con la gente y me escondí dentro del local, junto a una columna de cemento. Pensaba quedarme así, sin ser advertido, hasta el momento fatídico en el que cerrarían la puerta con llave. Para mí ya nada contaba, ni siquiera la idea de que iba a morir sufriendo, asfixiado por el ciclón B, el gas cuyos efectos había constatado tantas veces al retirar yo mismo los cuerpos. No sentía ni angustia ni miedo y esperaba mi destino con tranquilidad (...)”²⁰.

Y a continuación, las palabras de la mujer: “Has de quedarte en el campo para un día dar testimonio de nuestros últimos instantes. Tienes que explicarle a todo el mundo que no deben hacerse ninguna ilusión. Tienen que luchar: es inútil morir aquí, impotentes. Y tú, si sobrevives a la tragedia, cuéntale al mundo entero cómo hemos muerto”²¹.

Los riesgos del decenio del testimonio en masa

La película de Lanzmann marca un hito en la historia de los testimonios y de las representaciones de la Shoah. Por un lado, se revela irrepetible y artesanal; por otro lado, coincide con un apogeo insospechado —en parte desencadenado por ella— de testimonios orales de supervivientes de la Shoah, movimiento que se vio favorecido por el cambio del soporte magnetofónico al vídeo. En el origen de esta visión de las cosas convergen múltiples factores que aquí sería imposible examinar: una moda de la confrontación entre la memoria y la historia, una pujanza de la historia oral, una democratización del testimonio, una valoración de lo singular frente a lo público, que tiene mucho que ver con la distinción que hace Todorov entre memoria literal y memoria ejemplar y, sin duda, una perspectiva internacionalista en la comunicación audiovisual que coincide con el estado actual de los medios de comunicación. Pero, ante todo, la película de Lanzmann constituye un ejemplo único en el

²⁰ Filip Müller, *op. cit.*, pp. 152-153.

²¹ *Ibidem*, p. 180.

que la labor de verbalización de la memoria no va en detrimento de una poética muy elaborada, ligada a lo representable. De entrada, nos interesan dos vías audiovisuales: la primera es la filmación en vídeo del testimonio de la víctima (no del verdugo ni del simple testigo); la segunda es la de la lexicalización de ciertos rasgos documentales definidos por *Shoah*, que hacen que caiga en desuso el recurso a las imágenes de archivo.

La primera de estas vías nos incita a mencionar un proyecto de gran envergadura, concebido hace algunos años y titulado *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies*, con su sede central en la Universidad de Yale. Sin embargo, desde 1993, el proyecto más desarrollado desde el punto de vista tecnológico, con una de las infraestructuras y envergadura geográfica más ambiciosas, es el que tiene por título *Survivors of the Shoah. Visual History Foundation*, dirigido por Steven Spielberg, cuyo objetivo es la elaboración de un archivo multimedia digitalizado. Dada su producción industrializada y el número de centros operativos, este proyecto constituye sin duda el esfuerzo más impresionante hasta la fecha por fijar la memoria. Su significado es mayor en la medida que los supervivientes tienen una avanzada edad y que una inevitable distancia nos separa en la actualidad de la catástrofe cultural del genocidio judío. No obstante, no podemos pasar por alto los riesgos que conlleva semejante empresa. Paralelamente a la posible americanización de la Shoah, amenaza que inquieta a los historiadores más reflexivos, parece acechar el peligro de sacralizar la memoria literal en detrimento de otras formas de entendimiento²². Me limitaré a señalar una cuestión que me parece, cuando menos, sorprendente: ¿es lógico afirmar hoy en día, cuando la saturación de testimonios amenaza con industrializar la memoria de la Shoah, que los hechos narrados siguen siendo indecibles e irrepresentables? No deja de ser paradójico pensar de este modo, y no podemos evitar extrañarnos ante la fijación sobre la idea de lo inefable, reiterada incesantemente, a menudo incluso por quienes son entrevistados²³. Esto crea la sensación de que el lugar común ha colmado una vez más nuestra propia relación con la palabra, en

²² A propósito de esto, remito a un trabajo todavía inédito de Jacques Walter, en el que analiza lúcidamente las características y los riesgos de una empresa como la de Spielberg.

²³ Deseo agradecer al CDJC (Centre de Documentation Juive Contemporaine) de París la amabilidad que me han mostrado al permitirme consultar numerosos testimonios relativos al proyecto de Spielberg que tratan sobre deportados franceses. Desgraciadamente, deberé reservar su análisis para otra ocasión.

lugar de suscitar un estudio más riguroso de la evolución de la retórica sobre los campos y su experiencia. Ahora bien, si la estabilización del tópico de lo inefable parece entrar en contradicción con la saturación de testimonios, los límites de lo representable se han transformado a su vez en esas filmaciones: el rostro es, a decir verdad, la única huella visual del pasado, junto con algunas fotografías de familia que los supervivientes comentan al final de su relato. El empobrecimiento de la representación (correlativa, sin duda, a la magnitud estadística de la tarea) se convierte en rasgo ético, como aspirante a un grado cero de la escritura en señal de respeto por los testigos y su relato.

En lo que respecta a la segunda vía, quisiera señalar lo siguiente: el hecho de dotar de un valor documental a ciertas imágenes extraídas del presente y el rechazo correlativo a utilizar imágenes de archivo es un efecto producido por la opción estética radical de *Shoah*, hasta tal punto que el modelo instaurado a este respecto por *Nuit et brouillard* se revela pasado de moda. Me limitaré a dos películas realizadas en dos países distintos, y que muestran el impacto internacional de la película de Lanzmann. *Le premier convoi* (Pierre-Oscar Lévy, 1992) relata la historia del fatídico convoy que partió de Drancy el 27 de marzo de 1942 en dirección a Auschwitz. En este film, las fechas históricas nos son reveladas indirectamente por carteles cuya frialdad sacude los hechos. Además, la experiencia y la memoria son transmitidas a través de relatos individuales que forman la telaraña de un protagonismo colectivo. El discurso de las víctimas es enunciado en los lugares donde se produjeron los hechos pasados, pero tal y como son hoy en día. Además, a diferencia de la estructura eminentemente compleja de *Shoah*, *Le premier convoi* sigue una cronología lineal. De ello se deduce fácilmente que esta película es un híbrido de su tiempo en la medida en que relaciona la práctica del testimonio (invisibilidad de los entrevistadores, singularidad de los hechos, papel central de la palabra) con una relación con los lugares de la memoria que la película de Lanzmann inauguró y que Lévy explota en menor medida²⁴. Nuestro segundo ejemplo es *Reisen ins Leben* (Thomas Mitscherlich, 1996), una reflexión sobre la relación

²⁴ Por ejemplo, la comparación del testimonio de Bernard Pressmann en la película con su larga entrevista sobre el proyecto de Spielberg (que hemos tenido la suerte de consultar gracias a la diligencia del CDJC), revelaría importantes cuestiones relativas al tiempo de la ficción. Semejante ejercicio no puede, desgraciadamente, acometerse en este breve texto.

entre la memoria y la fijación del rastro por el ojo y por la cámara. Yuxtaponiendo el blanco y negro con el color, el film se presenta como las memorias de un sargento que lleva el seudónimo de Mayflower y que fue operador de las tropas americanas enviadas para liberar Alemania. Varios años más tarde, Mayflower regresa a Alemania para volver a encontrarse con los lugares que conoció. El film es un híbrido entre ciertos recursos que se estabilizaron en *Nuit et brouillard* y la actitud de *Shoah*. En este sentido, es representativo de una nueva sensibilidad que atraviesa el cine documental.

Conclusión

Si es posible concluir sobre la representabilidad de la Shoah, avanzaremos que nuestra época parece haber comprendido los riesgos de una mostración sin discernir imágenes relacionadas con la barbarie. Pudor en la representación, por un lado, y privilegio concedido a la palabra, por otro. Existe, al menos, una democratización de la noción de víctima que no busca la ejemplaridad, al tiempo que se olvidan en la mayoría de los casos las figuras del testigo y del verdugo. Si consideramos, tal y como lo hace Jacques Walter en el texto antes citado, el más gigantesco proyecto fílmico en curso –el de Spielberg– se hace posible suponer una relación entre la espectacularidad escópica y lo melodramático de una película como *La lista de Schindler*, por un lado, y, por otro lado, la voluntad de saturar la memoria mediante el concepto paradójico de la singularidad, tratado mediante herramientas estadísticas de un alcance hasta aquí imprevisible. Prejuizar unas intenciones sería injusto, pero los hechos no sólo a menudo sobrepasan estas últimas, sino que sus repercusiones pueden llegar a provocar la inversión maligna de las mejores intenciones.

DECIR, CONTAR, PENSAR LA GUERRA

Vicente J. Benet / Vicente Sánchez-Biosca (ed.)



Edita:
Subsecretaria de Promoció Cultural
Conselleria de Cultura i Educació

Dirección Colección Arte, Estética y Pensamiento:
David Pérez

Traducciones:
Brendan Lambe y Agustín Nieto
(Inglés-Castellano: textos de Peter Lawler y Nigel Young)

Carlos García Aranda
(Francés-Castellano: texto de Vicente Sánchez-Biosca)

Diseño Gráfico y Maquetación:
Pascual Lucas

Realización:
Ediciones Cima| Arte internacional

© De los textos: los/as autores/as.
© De la presente edición:
GENERALITAT VALENCIANA, 2001.

ISBN: 84-482-2804-9
Dep. Legal: V-4308-2001

Portada: Otto Dix

Presentación	
Consuelo Císcar, Subsecretaría de Promoción Cultural	7
INTRODUCCIÓN: DECIR, CONTAR, PENSAR LA GUERRA	
Vicente J. Benet y Vicente Sánchez-Biosca	9
UN NUEVO ROSTRO PARA LA GUERRA.	
LA MISIÓN CIVILIZADORA, EGIPTO Y EL SUEÑO COLONIAL FRANCÉS	
María Luisa Ortega	13
TRIUNFO EN EL ÉTER: LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA	
COMO LABORATORIO PROPAGANDÍSTICO DE LA II GUERRA MUNDIAL	
María José Millán Trujillo	35
REPRESENTAR LO IRREPRESENTABLE. DE LOS ABUSOS DE LA RETÓRICA	
Vicente Sánchez-Biosca	53
DE LA SHOAH AL HOLOCAUSTO.	
SPIELBERG, INTÉRPRETE DEL EXTERMINIO DE LOS JUDÍOS EUROPEOS	
Arturo Lozano Aguilar	71
DE LA ÉTICA DE LA EXPERIENCIA AL DISCURSO DE LA MEMORIA.	
TESTIMONIO LITERARIO DEL EXILIO EN FRANCIA EN 1939 EN LA OBRA DE MAX AUB	
Eloísa Nos Aldás	87
HABLANDO DE LA GUERRA: ÉTICA, IZQUIERDA AUSTRALIANA	
Y "OPERACIÓN TORMENTA DEL DESIERTO"	
Peter Lawler	107
DE LA INSENSIBILIZACIÓN AL UNIVERSALISMO. EL ARTE DE LO ATROZ:	
KATHE KOLLWITZ, OTTO DIX E IRI Y TOSHI MARUKI	
Nigel Young	129
LO GROTESCO Y EL HORROR: PAISAJES CORPORALES DE LA VIOLENCIA	
Vicente J. Benet	137
DESCONSTRUIR LA GUERRA, RECONSTRUIR LA PAZ	
Vicent Martínez Guzmán	155
¿MOSTRAR LA PAZ? REFLEXIONES SOBRE UNA ESTÉTICA DE LO PACÍFICO	
Wolfgang Sützl	177
CULTURA DE GUERRA Y GÉNERO	
Irene Comins Mingol	193