

# ICONOGRAFÍAS DEL HORROR: EN BUSCA DE UNA AUSENCIA

Liberación de los presos de Mauthausen



Vicente Sánchez-Biosca

## I

El régimen visual de nuestro tiempo tiene una deuda difícil de saldar con la cúpula militar norteamericana. La historia se remonta a comienzos de abril de 1945, cuando los generales George Patton, Omar Bradley y Dwight Eisenhower tomaron una decisión sin vuelta atrás. Desde luego, no eran los sujetos más cualificados antropológica, social y culturalmente, pero los avatares de la guerra pusieron en sus manos lo que en la serenidad de la paz habría correspondido a mentes más sofisticadas. La batalla se aproximaba a su final y, en su precipitación hacia el corazón de la bestia nazi, las tropas aliadas descubrieron, por azar, el campo de concentración de Ohrdruf, satélite de Buchenwald. Sucedió el 5 de abril de 1945. El espectáculo turbó el sentido de los curtidos jerifaltes de la armada estadounidense y la leyenda reza que incluso sus vísceras no salieron incólumes. En cualquier caso, lo que sus órganos no soportaban sin descomponerse, su férrea autoridad lo impuso a los demás: dejar el camino expedito a la prensa y a los fotógrafos, abrir incluso una oficina internacional en Buchenwald (13 de abril) para acoger a corresponsales de guerra y, para mayor abundamiento, promover (el verbo es generoso en demasía) un turismo siniestro. Los habitantes de las ciudades cercanas a este y otros campos, alemanes que aseguraban ignorar su existencia, fueron confrontados a la visión dolorosa; con más razón, las autoridades locales fueron filmadas en tan hiriente espectáculo y los SS encargados de la custodia de las instituciones (poco podían pretextar éstos si no era la "obediencia debida"), fueron constreñidos a ejercer tareas de incineración, enterramiento, etc. de los cadáveres. La cámara, que sólo había captado los resultados de la masacre y no la masacre misma, no faltó a su cita. Había nacido la pedagogía del horror. Ritual de exorcismo: ver a manos llenas era la consigna, someter a la tortura de la mirada a quienes la habían desviado cómplicemente del infierno vecino. Fue así como los fotógrafos registraron sus escalofriantes imágenes y las pasearon por la prensa ilustrada del momento: Lee Miller lo hizo con Dachau para *Vo-*

*gue*, George Rodger y Margaret Bourke-White fotografiaron Bergen-Belsen (liberado por las fuerzas británicas el 14 de abril) para *Life*, y así sucesivamente. Deber de mirar; no separar un ápice el ojo de lo inhumano. Esa severa (en realidad, saturada) disciplina de la mirada habría de prolongarse en la delicada cirugía de la desnazificación (*Entnazifizierung*), pero mucho antes en la circulación masiva de imágenes (fotográficas, cinematográficas) por todo el orbe. Si ver era, casi automáticamente, horrorizarse ante un mal desconocido y sin nombre, esta *terapia de shock* fantaseó una faz "constructiva" al incorporarse como prueba a la acusación. Bajo esta muda compareció la imagen cinematográfica en los procesos de Nuremberg a petición del fiscal y con la aprobación del tribunal. El film titulado *Nazi Concentration Camps* (pero también otros semejantes como el descartado *The Memory of Camps* que Sydney Bernstein realizó con el asesoramiento de Alfred Hitchcock) está compuesto por imágenes que paralizan el ánimo, suspenden la comprensión, rebasan la empatía, para levantar acta de la iniquidad humana larvada en pleno corazón de Occidente. Fue Susan Sontag, a la sazón una niña, extenuada por la visión en una librería de Santa Monica de un libro de fotografías de ese género, quien se exclamó años más tarde: ¿qué se ganaba con verlas?

No deja de resultar paradójico que esta ingenua identificación entre visión compulsiva y ética (o, incluso, política) se ejercitara mientras las inteligencias más preclaras del momento, consternadas por la magnitud de la catástrofe, agitaban las cenizas de su saber en busca de una explicación a la quiebra racional acontecida: Theodor Adorno y Max Horkheimer rebuscaron en los orígenes oscuros del pensamiento racional griego para detectar fermentos míticos que heredó Occidente; lo denominaron *Dialéctica de la Ilustración*; Karl Jaspers pasó su fino bisturí sobre las formas de culpabilidad en un ensayo precoz, valiente y desnudo (*Die Schuldfrage*); Primo Levi, Jean Améry, Élie Wiesel o Robert Antelme abrieron las entrañas de un lenguaje que había servido para civilizar y lo preñaron de hiatos, elipsis, estilo mineral y frialdad

analítica dar cuenta del abismo insondable; Bruno Bettelheim se enfrentó desde el psicoanálisis al drama de la supervivencia y al trauma insalvable... y acabó quitándose la vida; Hannah Arendt removió los rincones de la teoría política para analizar la chispa que surgió de la fricción entre el antisemitismo secular moderno y el totalitarismo... El enérgico candor de la pedagogía del horror era una mueca al lado de esta sobrecogedora hondura, pero una mueca que perduraría desde entonces en la mecánica ciega de la visión.

A la postre, el poderío desestabilizador de la imagen (que suponía su transparencia) fue paradójico y éticamente inane. Por un lado, toda pedagogía del horror (lo expresó Anna-Lise Stern) reproduce, lo quiera o no, su goce; por otro, si la culpabilidad se hacía extensiva, con una naturalidad automática, a todos los alemanes, las preguntas no dejaban de agujonear: ¿cuál había sido la identidad de las víctimas?, ¿cómo había funcionado la mecánica de la destrucción?, ¿qué campo de concentración encarnaba en su funcionamiento ciego todos los existentes?, ¿eran acaso todos iguales? Los relatos épicos, siempre eficaces, enfatizaron la resistencia, la organización interna de los prisioneros. Sólo de ahí podía emerger el oxígeno que nos salvara del deprimente ambiente que reinaba en la contemplación de las imágenes. Buchenwald y Mauthausen se convirtieron, sin necesidad de que autoridad alguna lo sancionara explícitamente, en modelos y, paralelamente, el infierno alemán se perfiló como un inmenso (y homogéneo) campo de concentración...

## II

Y llegó Auschwitz. Curioso: el que ha pasado por ser el campo por excelencia había sido liberado mucho antes. El 27 de enero de 1945 las vanguardias del Ejército Rojo, compuestas por mongoles y cosacos, acariciaban su recinto casi abandonado (ya se habían emprendido las infaustas "marchas de la muerte" en dirección a los campos del Reich). ¿Por qué el silencio? Es muy probable que una de las razones se deba a la política mediática de la Unión Soviética, pues la

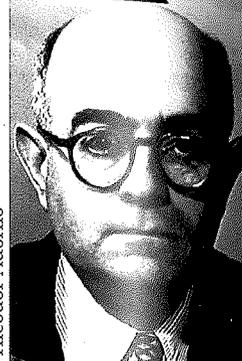
ecuación ver = entender = hacer justicia distaba de tener el mismo valor en las democracias occidentales y en la URSS. Aun diez años más tarde, cuando Alain Resnais acometió su film *Nuit et brouillard* (*Noche y niebla*, 1955), apuntando a la memoria más que a la actualidad, el modelo de campo que la imaginería de Jean Cayrol y Resnais dibujaron se aproximaba más a Buchenwald o Mauthausen que a Maidanek o Auschwitz, donde también se desplazaron los equipos de rodaje; además, nada en el film señalaba la singularidad del exterminio judío.

Auschwitz-Birkenau fue descrito muy tempranamente como una fábrica invertida: donde la producción consistía en una cadena de montaje de la destrucción, del aniquilamiento y de la desaparición, siguiendo los más sofisticados métodos del capitalismo moderno. Sea como fuere, el exterminio judío carecía de entidad. ¿Cómo esperar que nombres como Treblinka, Sobibor, Chelmno o Maidanek resonaran? Conocida, la destrucción de los judíos europeos no desempeñó ningún papel decisivo en los crímenes contra la humanidad ni los crímenes de guerra que Nuremberg inauguró como delitos. Auschwitz pasó en esos años de plomo como emblema del infierno en la tierra, como alegoría del mal absoluto, pero sus víctimas quedaron envueltas en una sorprendente ambigüedad.

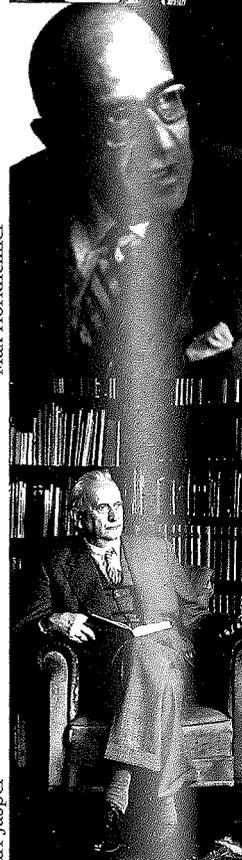
Fue el proceso Eichmann, en Jerusalén, el punto de no retorno en la definición de las víctimas, en la reivindicación de la singularidad del genocidio judío, oscureciendo incluso otros, no por cuantitativamente menores, menos relevantes, como el de los gitanos o el desafortunado exterminio por gas de los prisioneros soviéticos desde el comienzo de la Operación Barbarroja, en junio de 1941. Las cámaras televisivas (Israel entró abruptamente en la era televisiva con el juicio contra Adolf Eichmann) lo difundieron por todo el orbe y su responsabilidad recayó en la neoyorkina [sic] *Capital Cities Broadcasting Corporation*. La anodina imagen de un burócrata sin atributos, encerrado en su cápsula de vidrio, se vio confrontada día a día durante casi un año a crímenes cuya desmesura inspiró a Hannah Arendt su celeberrima -y no menos



Susan Sontag



Theodor Adorno

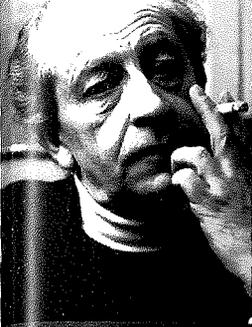


Max Horkheimer



Karl Jasper

Primo Levi



Jean Améry



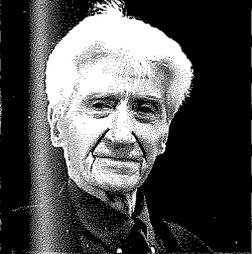
Robert Antelme



Hannah Arendt



Jean Cayrol



Alain Resnais



Sylvie Lindeperg



Annette Wieviorka



polémica- tesis sobre la "banalidad del mal". Este *Nuremberg del pueblo judío* constituyó un complejo entramado que trenzaba la dimensión internacional con la identidad del Estado de Israel, la asunción de las nuevas tecnologías con la catástrofe del origen. Pero sobre todo, como recientemente señalaron Sylvie Lindeperg y Annette Wieviorka, supuso el advenimiento del testigo: la historia será en adelante contada por sus víctimas o, cuando menos, teniendo muy en cuenta su voz.

Los procesos posteriores en Alemania (el de Frankfurt, en particular, en 1964) se entienden desde la óptica de la singularidad del exterminio judío y en función de la emergencia social de las víctimas. Por centenares se contaban a la sazón los films, de ficción o documentales, que se ocuparon del asunto; por miles los testimonios escritos, grabados en cinta magnetofónica y no tardarían en llegar los videográficos. Pero los destinos del Estado de Israel, su lucha por la supervivencia, sus anexiones y su ejercicio de la violencia se trenzan en los años sesenta con la memoria del Holocausto, el impulso del revisionismo y del negacionismo y con la política conmemorativa y museística. La memoria se convierte en el nuevo becerro de oro (y no sólo en lo que concierne al exterminio judío). Lejos quedan los tiempos de la pedagogía del horror, que suponía exterioridad, universalidad. Se impone ahora la indagación en el pasado a través de sus huellas en el presente, a saber, en los espacios y en los espíritus. Y, a la postre, reconocer huellas conduce a la larga también a crearlas. ¿Qué papel desempeña en ese galimatías la imagen?

### III

Mientras en Estados Unidos triunfaba el folletón *Holocausto* (Marvin Chomsky, NBC-TV, 1978), y los negacionistas franceses y americanos emprendían el asalto a lo que denominaban mito del exterminio, Jimmy Carter creaba una comisión encabezada por Elie Wiesel destinada a concebir un memorial que acabaría siendo el United Status Holocaust Memorial Museum de Washington. *Holocausto* batió récords de

Maidanek Monumento a los mártires judíos



audiencia y no sólo en Estados Unidos; también en Alemania, asentando un estándar para representar la *shoah* cuyas secuelas no es difícil descubrir, *mutatis mutandis*, en *La lista de Schindler* (1993), sancionada por la Academia norteamericana con una lluvia de Oscars, el mismo año que las autoridades estadounidenses declaraban "año del Holocausto" y en que el mencionado museo abrió sus puertas al público. No es momento de reflexionar sobre los riesgos de la gestión del Holocausto en la vida norteamericana, estudiada por autores como Norman Finkelstein y, sobre todo, Peter Novick. Mas en la grieta, ancha o estrecha, según se mire, que separa este edificio memorístico, se incrusta como una cuña *Shoah*, la deslumbrante película en la que Claude Lanzmann trabajó durante once años y que vio la luz en 1985.

*Shoah* lo cambió todo. Los campos de concentración se desdibujaron en beneficio de los de exterminio y decenas de films tradujeron a su manera (a menudo, torpe) las tesis de Lanzmann, al tiempo que éste se erigía en exegeta de su obra y dominador del sentido del Holocausto, sólo cuestionado por algunas figuras de inquebrantable honestidad intelectual como Tzvetan Todorov o Georges Didi-Huberman. La obra de Lanzmann permanece a fecha de hoy como el monumento más grandioso erigido en soporte audiovisual a la destrucción de los judíos de Europa.

Renunciando radicalmente a las imágenes de archivo (fotografías o filmaciones), señalando la singularidad de la Solución final (*Endlösung*) del problema judío (y nada más), Lanzmann cifraba todo su poder en la palabra de los testigos y en el paseo de su cámara por los lugares tal y como se encontraban en la actualidad: mudos, olvidados, incluso hermosos... De esa confrontación había de nacer un fantasma, una pesadilla, que el actor (pues los testigos se convierten en actores) evoca con su

palabra, que el espectador ve irrumpir con un halo de espectral irrealidad y que él, demiurgo, provoca. Arrancando en el plácido río en el que se inició la destrucción (Chelmno), Lanzmann retorna insistentemente a lo que él mismo denomina "la primera vez". Todo, después -sostiene con terquedad-, es mecánica repetición, impensada automatización; por el contrario, la primera vez constituye la forja del mundo, aunque ese mundo esté vuelto del revés, abocado a la catástrofe. Por esta razón, su film remueve el terreno del mito (¿no es acaso éste el que trata de los orígenes, porque los orígenes, como el futuro, rebasan la competencia de la historia?) y, podría decirse, lo engendra como obra de arte, aun cuando se auxilie de elementos, métodos y pruebas racionales y científicamente cotejadas.

#### IV

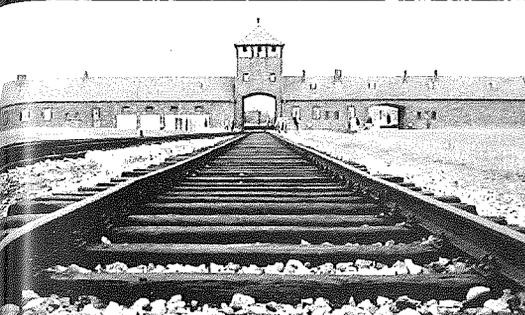
Raul Hilberg, el prominente historiador de la Shoah, recordaba en sus memorias estas palabras: *Para describir el Holocausto, me dijo un día Claude Lanzmann, habría que hacer una obra*

*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.* La misma Simone de Beauvoir, en su prefacio a la edición en libro de *Shoah*, se reconoció sobrecogida por la alianza del horror con la belleza. Lanzmann no abandonó esa intuición o certeza. Dos films posteriores a *Shoah* se desgajan de la pieza orquestal para constituirse como pequeñas obras de cámara, modestas en inversión y alcance, pero solidarias con el espíritu de la anterior: *Un vivant qui passe* (1997) y *Sobibor. 14 octobre 1943, 16 heures* (2001). La primera nacia de una entrevista que mantuvo en 1979 el cineasta 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 punto menos que halagador el éxito de la escenografía que los alemanes prepararon para su visita a un campo que el propio Adolf Eichmann había calificado de modélico. *Un vivant qui passe* 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, continuaba dando pruebas de rechazo por los judíos que se encontraban en el recinto, a los que calificaba de *Prominenten*, gentes pudientes que con sus apoyos y sus bienes habían logrado burlar la deportación a lugares más duros. La segunda película -*Sobibor...*- aborda un tema más delicado: la conquista del valor y la apropiación de la violencia por parte de los judíos con motivo de la sublevación del campo de Sobibor en octubre de 1944. El arco temporal transcurre entre el 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 la noche del 14 de octubre de 1944, en que se produjo la sublevación, cuando ese muchacho que acababa de ma-





Auschwitz



Mauthausen



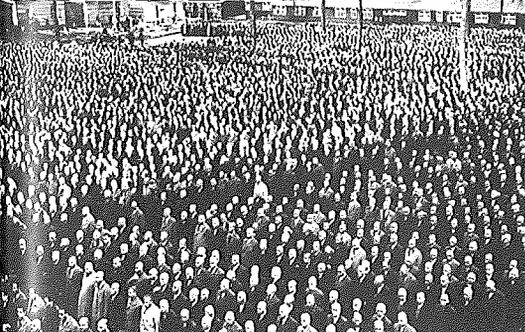
Prisioneros



Esclavos infantiles



Prisioneros en general



tar por vez primera, logró evadirse del campo, internarse en los espesos bosques de los alrededores y, vencido por la fatiga física y el desgaste psicológico y bañado por la lluvia, se desplomó sobre la mojada tierra quedando dormido. Este film que, de creer a Lanzmann, no tuvo cabida en *Shoah*, cobra imperativa actualidad en 2001, sin que podamos a ciencia cierta saber si lo que le otorga validez perentoria es una reivindicación del pasado o su relectura a la luz de la violencia que ensangrienta Oriente Medio.

Sea como fuere, esta modesta creación artística apela a la metáfora en sus instantes clave. *En aquel momento* -evoca el narrador al salvarse *in extremis* de la selección e incorporarse a un batallón de trabajo- *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 ante un nutridísimo grupo de ocas que aletea, grazna y corretea con un estruendo insoportable sobre la hierba de la pradera. Es una filmación 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 escenografiado, 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 y, por consiguiente, son "actrices" de su puesta en escena), 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.

Apenas un instante después, descubrimos que el graznido de las ocas respondía 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; ahogados por los graznidos de los animales, sus lamentos no alertarían a quienes los seguían, pues de ser así el pánico habría cundido entre los condenados y la engrasada maquinaria 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 agónica, pues la palabra se deja oír, ininteligible, al fondo, pero no menos pertinaz. Es entonces cuando surge por un instante el fantasma de ese otro grito imposible, irrepresentable, inaudible. Sólo una alucinación así podría aproximárnoslo. 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 múltiples testigos que se transformó en leyenda: *los judíos gritaban como ocas.* Ahí radica la causa primera, perversa y letal, 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 no menos atronadora as-



fixia 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. Y, hoy, la angustia... 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 habitual en los últimos tiempos. Subió a su bicicleta y regresó a casa sin darle importancia. Al día siguiente, un silencio "ideal" -dice- 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 término "ideal" por el propio testigo para definirlo? Lanzmann no vacila. 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.

## V

Uno de los más preciados documentos que expone la colección del Yad Vashem es el conocido como *Álbum de*



Mauthausen

*Auschwitz*. Es un cuaderno que consta de 198 fotografías (algunas de ellas duplicadas) en las que se muestra el proceso al que se somete un transporte de judíos húngaros procedentes de los Cárpatos desde su llegada a Auschwitz. Durante los procesos de Frankfurt, en 1964, se conoció la identidad de los fotógrafos: Bernhard Walter y su ayudante Ernst Hoffmann, responsables del *Servicio de Identificación* que tomaba fotos a los prisioneros (salvo judíos y gitanos) al ser registrados en el campo. La serie refiere la llegada del convoy, la selección, el proceso de aquellos prisioneros que habían de servir de mano de obra esclava, las tareas del llamado *Kommando Kanada* (detenidos que realizaban tareas de asistencia a los SS ante los deportados) y la espera de los condenados (familias enteras, ancianos, niños, mujeres carentes de fortaleza) en un hermoso bosque cercano hasta la hora de ser gaseados. Las fotografías estaban lejos de improvisarse: unas son captadas desde el techo de los vagones, otras revelan la curiosidad y extrañeza de algunos deportados ante las cámaras, otras el



Prisioneros romani en Ravensbrücke

atrás, ha habido que esperar a Didi-Huberman para extraer de ellas todo el veneno documental que encierran, en sus defectos y en su casi ilegibilidad. Extrañamente (o, tal vez, no tanto), el régimen de visibilidad se ha retirado de la pedagogía del horror y ha ido a instalarse, forzada o pudorosamente, en las elipsis, las suspensiones y el decoro. Los museos (Yad Vashem, Auschwitz, Washington, Berlín...), los monumentos (esparcidos por doquier), las imágenes emblemáticas, oscilan entre el relato y el detalle minimalista. Y es -a poco que reflexionemos- una retirada a contracorriente, pues todo (televisión, prensa, internet) hacía suponer que la dieta de *voyeurismo* se ha ido incrementado hacia una asfixiante saturación. El horror, sí, pero sin pedagogía.

#### VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

Es profesor de la Universitat de València, además de invitado en numerosas universidades extranjeras. Es autor de obras como *Sombras de Weimar* (Verdoux, 1990), *Nodo, el tiempo y la memoria* (en colaboración con Rafael Tranche, Cátedra, 2001), *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, además de *Cine y guerra civil española* (ambos en Cátedra, 2006).