

Equívocas sombras. La obstinada actualidad de Auschwitz¹

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

Bajo la pluma de la mayor parte de escritores, filósofos o intelectuales del siglo xx, Auschwitz se ha convertido en un símbolo —hiperbólico, desbordante— del mal absoluto, de la barbarie gestada en pleno corazón de la civilización europea. La nómina de autores es interminable y expresa cómo el duelo se abate tras este desdichado nombre sobre el arte, la filosofía y el mismo pensamiento occidental. Sin embargo, los símbolos son siempre abstractos y acaban inexorablemente por normalizar los hechos brutos sobre los que se erigen arruinando su rotunda y sórdida materialidad. Por ello ha sido periódicamente necesario reavivar los orígenes, despojarlos de toda función simbólica y devolverles su crudeza, su inextricable nudo, confrontándonos a todos los occidentales con ese siniestro Apocalipsis de nuestras utopías ilustradas. En otros términos, Auschwitz ha tenido que regresar cíclicamente sin máscaras, sin discursos que lo normalizaran, expresando con la fuerza del presente aquello de lo que el transcurso del tiempo nos iba alejando, a saber, la racionalizada irracionalidad de esa industria planificada de la muerte, su misterio y los retos éticos y memorísticos que nos plantea en relación, explícita o implícita, con los conflictos de cada momento.

Ahora bien, Auschwitz, además de siniestro yunque en el que se ha forjado un pensamiento del dolor, es también una imagen, generalmente acompañada de otros discursos que la comentan, la exorcizan o la custodian. Dado que esta imagen no ha sido única, sino que ha ido cambiando al hilo de las modulaciones que tomaron los discursos sobre los campos de concentración y de exterminio; dado también que la imagen, pese a su apariencia realista, se ofrece como una sinécdoque del exterminio y no como una representación del mismo, merece la pena revisar el itinerario que han seguido las imágenes de Auschwitz y de los demás campos desde su paralizador descubrimiento, entre enero y abril de 1945, hasta hoy. Si de actualidad se trata, como reza el proyecto en el que este ensayo se inscribe, cada momento de esas casi seis décadas que nos separan del *shock*, ha supuesto un reavivamiento distinto, es decir, una manera de abrazar el acontecimiento bárbaro (cuya cima inigualable fue el exterminio del pueblo judío y gitano por medio de una industria planificada burocráticamente, fría y eficaz) con el presente desde el que se gestiona la memoria. Puesto que la memoria no es jamás ajena a la actualidad, a sus medios de producción y difusión (tecnológicos, discursivos, pedagógicos, jurídicos), así como a sus conflictos vivos, las imágenes de Auschwitz deberían ser tratadas atendiendo a un conjunto de factores que, aun consciente de su inexactitud, denominaré formales.

Sin embargo, lo que en las palabras de Theodor Adorno, Primo Levi, Elie Wiesel, Paul Celan, Bruno Bettelheim, Jean Améry y tantos otros fue Auschwitz, incluso lo que este nombre sugiere en la imaginación del hombre común de hoy, no está necesariamente fijado en representaciones y hechos procedentes de ese mayúsculo campo de

1. Agradezco a Arturo Lozano sus oportunos comentarios a este texto, así como su generosidad brindándome material que ha contribuido a dar un perfil más completo y actualizado a este ensayo.

trabajo, concentración y exterminio. En realidad, los equívocos son muy frecuentes y las imágenes de Bergen-Belsen, Mauthausen, Buchenwald, Ohrdruf, Ebensee, Treblinka, Maidanek o Sobibor son a menudo trituradas o recicladas en el imaginario colectivo que dispara el nombre de Auschwitz. Pues bien, todos estos campos son muy diferentes entre sí por sus funciones, la identidad de sus prisioneros, su localización, su liberación y la gestión que se ha hecho de su memoria. El propósito de este texto consiste en interrogar aquellas imágenes cinematográficas que han pasado a la memoria de Occidente como símbolo de la barbarie concentracionaria, intentando desentrañar a través de ellas (de sus migraciones y sus coordenadas, de los discursos que las han acompañado y de sus formas de difusión) sus presuposiciones y sus lagunas. Dicho brevemente, pretendo identificar algunos de los modelos estéticos y éticos que han contribuido a forjar nuestra imagen mental de los campos, sin caer en la tentación, claro está, de hacer inventario de las películas que se han ocupado del tema.²

Entre las imágenes que golpearon los ojos del mundo en la primavera de 1945 y *La lista de Schindler* (1993), de Spielberg, o *Sobibor 14 octubre 1943, 16 heures*, de Claude Lanzmann (2001), no sólo hay un itinerario y un cambio de perspectiva; hay auténtica disparidad de objetos. Si los campos de concentración se distinguen radicalmente de los de exterminio, aun cuando la misma imagería criminal gestara unos y otros, también en consecuencia la utilización de las imágenes de un tipo de campo como representación emblemática de la totalidad encierra un malentendido, históricamente analizable, del fenómeno en su conjunto.

Una pedagogía del horror: imágenes para la acusación

Las primeras imágenes que se conocen de Auschwitz refieren la liberación del campo por el Ejército Rojo y hasta hace poco eran proyectadas en el museo de Auschwitz en un documental de 20 minutos de duración. Emociona contemplar el júbilo de los prisioneros encaramados a la verja, los abrazos que unen a moribundos y libertadores, la ausencia de sonido directo y el comentario del *speaker...*, si no fuera porque todo resulta sospechoso. Demasiado ritmo en la planificación, demasiadas angulaciones de cámara, vendas increíblemente pulcras en los brazos de los prisioneros, dirección de actores, música sinfónica. En efecto, estas tomas documentales son falsas o, más exactamente, levantan un testimonio fraudulento de lo que fue la desoladora liberación del campo. Paradójicamente, el supuesto realismo de la imagen ha sido trucado y el relato escrito (recordemos la desolación evocada por Primo Levi tras la huida de los alemanes) nos lo desmiente. La avanzadilla soviética no iba acompañada de operadores y la filmación citada se preparó semanas más tarde, con primor en el montaje y confirmando el tono heroico que el realismo socialista había erigido en estética oficial. Tan inverosímil fue el resultado que el Gobierno soviético archivó el filme por inservible.

Decididamente, la estética estalinista era por completo ajena al realismo documental. Por el contrario, las fuerzas británicas y americanas, acompañadas de fotógrafos y operadores cinematográficos, sí advirtieron la perentoria necesidad de filmar sin ambages ni reparos el horror. No fue Auschwitz el campo que liberaron,³ sino otros ubicados

2. Algunos libros han levantado ya ese inventario con cierta solvencia. Destaco entre ellos, Ilan Avisar (*Screening the Holocaust*, Bloomington, Indiana University Press, 1989), Annette Insdorf (*Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, Nueva York, Cambridge University Press, 1989, 1.ª ed. data de 1983 en Random House).

3. Los cinco campos de exterminio situados en Polonia quedaban en territorio (re)conquistado por el Ejército Rojo: Belzec, Sobibor, Treblinka, Maidanek y Chelmo. A estos cinco hay que añadir el complejo de Auschwitz, campo de trabajo, concentración y exterminio. Ahora bien, los campos incluidos en la denominada *Aktion Reinhard* (Belzec,

en Alemania y, por consiguiente, la imagen que divulgaron (y que sirvió de modelo para todos los demás) no fue la de los campos de exterminio, sino la de los campos de concentración. Por una serie bastante compleja de razones, Bergen Belsen, liberado por los británicos el 15 de abril de 1945, se convirtió en la primera gran metáfora de los campos.⁴

En esa primavera de 1945, los hechos se sucedían a gran velocidad. Apenas unos días antes, el 12 de abril de 1945, tres notables representantes del mando militar norteamericano —George Patton, Omar Bradley y Dwight Eisenhower— visitaban el pequeño campo de Ohrdruf, satélite de Buchenwald. Sus ojos se estrellaron con un espectáculo que se resistía a entrar en los parámetros de lo hasta entonces considerado comportamiento de guerra. La decisión que tomaron constituyó un hito en la representación del horror en Occidente: escogieron el tratamiento de *shock* como medida pedagógica, una suerte de generalizado método catártico. Periodistas, fotógrafos, delegaciones oficiales (una oficina internacional de prensa fue abierta en Buchenwald)... fueron invitados a dar a conocer la barbarie por medios escritos y sobre todo visuales. Culpables y cómplices hubieron de padecer el tormento de la visión de los crímenes. La pedagogía del horror había nacido.

Esta concepción, que dio frutos en filmaciones muy distintas, cristalizó en un proyecto inconcluso que tuvo su artífice en Sydney Bernstein, responsable de la sección cinematográfica del Estado Mayor británico. El proyecto, que en 1985 vio por fin la luz pública, fue el filme *A Painful Reminder. Memory of Camps*, y se había empezado a gestar en febrero de 1945.⁵

Animados por la urgencia testimonial y con el fin de combatir por medio del documento bruto cualquier denegación de los crímenes, Bernstein, junto al cineasta Alfred Hitchcock y el montador Peter Tanner acometieron la tarea de ordenar y dar forma de película a los abundantes rollos rodados a la entrada de las fuerzas aliadas en los campos, combinándolos con otros posteriores de las visitas forzadas a que fueron sometidos los vecinos de las ciudades alemanas. A tal fin se establecieron intercambios con el cineasta George C. Stevens que había rodado imágenes similares en Dachau, ya que hacia finales de abril de 1945 el servicio americano de crímenes de guerra había dado instrucciones a los fotógrafos y operadores del Signal Corps de acumular pruebas sobre los crímenes de guerra. Tanto en el caso británico como en el estadounidense, el procedimiento utilizado consistió en una autenticación de las fotografías y las filmaciones por medio de declaraciones sincronizadas de los miembros del equipo técnico que establecían las coordenadas espaciotemporales, así como la identificación de los inculpaados y testigos, si los había. Un estilo, si así puede denominarse, se estaba forjando bajo las exigencias de documentación, los principios éticos y las necesidades jurídicas de la acusación; un estilo cuyos rasgos esenciales fueron el uso de la profundidad de campo y de leves movimientos de cámara (panorámicas, *travellings*) que aseguraban la copresencia de los declarantes (oficiales SS, miembros de la armada liberadora, comandantes y responsables de los campos) y montones de cadáveres hacinados. La directriz autenticadora consistía en renunciar al montaje por corte que hubiera sembrado dudas sobre la veracidad de los planos. Este principio deficiente tenía dos funciones: una, pedagógica; otra, acusadora para los procesos que iban a instruirse en la Alemania ocupada. Si la pregunta que se hacían los reporteros y propagandistas norteamericanos era «Why We Fight?», la respuesta estaba en estas imágenes. Ante lo increíble, el ejército imponía una primera respuesta: ver a manos llenas.

Sobibor, Treblinka) habían sido disueltos y convertidos en granjas por Globocknick y Himmler el 19 de octubre de 1943, por lo que quedaban pocos rastros cuando el Ejército soviético pasó por ellos.

4. Bergen Belsen, campo de concentración y no de exterminio, se había convertido desde finales de 1944 en un desbordante lugar de llegada de convoyes evacuados de otros campos del Este, entre los que destacan las infaustas marchas de la muerte que partieron, entre otros lugares, de Auschwitz huyendo del avance soviético.

5. Véase el estudio realizado por Sylvie Lindeperg sobre la documentación preparatoria de este filme, sus avatares de producción y su montaje (*Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération: archives du futur*, París, CNRS, 2000, pp. 231 y ss.).

Sin embargo, este proyecto complejo (una articulación de la brutalidad de la mirada inmediata con una acusación colectiva a la población alemana) entró muy pronto en conflicto con la conveniencia aliada de proponer una reconstrucción de Alemania ante el panorama de crispación creciente entre la Unión Soviética y las democracias occidentales. Una condena del pueblo alemán en su conjunto se reveló diplomáticamente inadecuada y la película de Bernstein fue archivada, si bien muchos de sus fragmentos dieron la vuelta al mundo a través de los noticiarios.

De hecho, algunas secuencias rodadas en Belsen fueron seleccionadas para el montaje del filme *Nazi Concentration Camps*, proyectado como prueba en la sesión del 29 de noviembre de 1945 del proceso de Nuremberg. El argumento, judicialmente inoperante, pero tal vez por ello tanto más elocuente, era que estas imágenes hablaban por sí mismas.⁶ Si bien no inculpaban a ninguna persona en particular, desenmascaraban la connivencia colectiva. En estas imágenes —ya montadas en forma de película, ya en el estado fragmentario que permitía su migración por noticiarios—, la destrucción humana, la crueldad bárbara del sistema concentracionario nazi, quedaban encarnadas prioritariamente por Bergen-Belsen, seguido de Dachau, Buchenwald o Mauthausen; no por Auschwitz, del que se manejaban escasos planos cedidos por los soviéticos. Así pues, las particularidades de aquéllos se convirtieron casi naturalmente en representación de los crímenes nazis, con lo que ello implicaba de oscurecimiento del exterminio judío (la solución final) y gitano que se había desarrollado íntegramente en el escenario polaco.

Además, desde el punto de vista de la representación cinematográfica las cosas no eran nada sencillas. Contra las primeras suposiciones, ver no era sinónimo de entender. Por eso, los impactantes planos de los noticiarios fueron acompañados de comentarios en *off*, presentados por medio de explicaciones jurídicas, estudios académicos, exposiciones, monumentos conmemorativos, ceremoniales de duelo..., es decir, un cúmulo de discursos cuyo objeto explícito era acusar, pero cuyo efecto derivado era atenuar el impacto surrealista, en su sentido literal, de las imágenes, es decir, su paradójica irracionalidad.

Una niña percibió esta paradoja como una sacudida y la supo describir con punzante penetración muchos años más tarde. Démosle la palabra: «El primer encuentro con el inventario fotográfico del horror extremo es una suerte de revelación, la revelación prototípicamente moderna: una epifanía negativa. Para mí, fueron las fotografías de Bergen-Belsen y Dachau que encontré por casualidad en una librería de Santa Mónica en julio de 1945. Nada de lo que he visto —en fotografías o en la vida real— me afectó jamás de un modo tan agudo, profundo, instantáneo. En verdad, creo posible dividir mi vida en dos partes, antes de ver esas fotografías (yo tenía doce años) y después, aunque transcurrió mucho tiempo antes de que comprendiera cabalmente de qué se trataba. ¿Qué se ganaba con verlas? Eran meras fotografías, y de un acontecimiento del que yo apenas tenía noticias y de ninguna manera podía remediar. Cuando miré esas fotografías, algo cedió. Se había alcanzado algún límite, y no sólo el del horror; me sentí irrevocablemente afligida, herida, pero parte de mis sentimientos empezaron a atiesarse; algo murió; algo llora todavía».⁷

Y añadía pasando de lo autobiográfico a la reflexión: «Sufrir es una cosa; muy otra es convivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión. También pueden corromperlas. Una vez que se han visto tales imágenes, se crea la incitación a ver más. Y más. Las imágenes transfiguran. Las imágenes anestesian».⁸

Esta mujer, Susan Sontag, describía en el corazón de su propia vivencia, los avatares, límites, riesgos y futuro de una «pedagogía del horror». Nuestra experiencia poste-

6. Lawrence Douglas, «Le film comme témoin», en Lindeperg, *op. cit.*, p. 243.

7. Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barna, Edhasa, 1981, pp. 29-30.

8. *Ibid.*, p. 30.

rior no ha hecho más que confirmar su certero diagnóstico: la perversión del ojo rebasa cualquier ética del saber y la reacción ante el *shock* visual puede despertar una intensa fascinación. Algo ignoraba, pues, esta estética radical puesta al servicio de la reeducación; algo que Anne-Lise Stern expresó con estas palabras: «... toda pedagogía del horror incita a reproducir su goce».⁹ Edificante o no, la imagen del horror (los cuerpos cadavéricos, los amasijos de huesos, las miradas ausentes de los «musulmanes») desencadena una extraña fascinación, un goce muy especial, una perversión del ojo que desde el surrealismo y la obra de Georges Bataille no nos son desconocidos.¹⁰

Además, tampoco la operación discursiva de estas películas o fragmentos era neutral en lo que al espacio y al tiempo se refería, pues no existía simultaneidad alguna entre lo acontecido y lo captado por las cámaras. Los hechos terribles eran revelados por imágenes también terribles, pero éstas sólo mostraban sus resultados, no su proceso, de lo que se desprende el carácter metonímico y no realista de unas imágenes a fin de cuentas nutridas por un mito: la reproducción —ilusoria, imposible— de aquello que contempló el ojo del primer soldado —es decir, el primer fotógrafo, el primer documentalista— que vio los campos.

De la ficción testimonial al filme de montaje

Auschwitz sí fue, en cambio, el escenario del film polaco *La última etapa*, rodado por Wanda Jakubowska en 1948. Lo fue, más concretamente, el siniestro Birkenau, el campo situado en el interior del complejo Auschwitz dedicado al exterminio. Y la voz y la mirada que esta película de ficción aspiraba a encarnar no eran las del testigo que contempla el horror de los resultados, sino las de una superviviente que da forma de relato a una experiencia propia. Concebido como un filme sobre la resistencia en Birkenau, Jakubowska recreó en los ominosos lugares del drama la historia de personajes reales, recurrió a antiguas deportadas para intervenir como figurantes, se esmeró en reconstruir momentos indelebiles de la vida cotidiana en los barracones de mujeres y logró plasmar algunas de las instantáneas de mayor densidad plástica que ha dado el cine, hasta el punto de que Alain Resnais las utilizó en *Noche y niebla* como si de documentos auténticos se tratara. La disposición sórdida pero ordenada de los barracones, la fangosa tierra del campo, el espeso humo de los hornos crematorios, el cielo gris y una bóveda celeste opresiva desplomándose sobre las prisioneras dibujan una atmósfera irrespirable que contrasta con los planos de interior, más convencionales, e incluso con la dudosa focalización circunstancial sobre los oficiales de las SS, todo ello tratado con la destreza técnica de Jakubowska. Filme a caballo entre la experiencia y la propaganda comunista, destaca en él tanto el desmesurado papel concedido a la resistencia como la fuerza documental que la cineasta imprime a sus planos. Sin embargo, *La última etapa* encubre hasta la ocultación la masacre judía, lo que no deja de ser escandaloso dado que Birkenau estaba *especializado* en esta tarea. En cualquier caso, la película circuló en algunos países afectados por la deportación tanto comercialmente (de modo muy discreto) como en sesiones organizadas por asociaciones de deportados y, aunque no sin voces desaprobatorias, avivó la memoria incluso de muchas supervivientes que reconocieron la veracidad de su atmósfera; veracidad que sólo la experiencia vivida podía aportar. En

9. Anne-Lise Stern, cit. por Annette Wieviorka en *L'ère du témoin*, París, Plon, 1998, p. 170.

10. Varias son las vanguardias que habían desarrollado la idea de un ojo devorador y perverso, aunque el surrealismo tuvo un papel fundamental en esta revelación. A la respuesta que los sociólogos se hacen (¿hay acomodación al horror?, ¿hay una necesidad creciente de mayores proporciones?), cabría añadir otra más interesante: ¿es compatible el goce del ojo con los principios éticos que se pretenden transmitir?

La última etapa, no obstante, Birkenau no era un escenario de la solución final, sino un lugar donde el espíritu criminal del fascismo alemán se desplegó y fue respondido con la valerosa resistencia de las prisioneras.

En 1954, las imágenes de los campos ya habían circulado profusamente; la Guerra Fría se había definido como la fractura más dramática y los testimonios individuales de aquellos que habían sufrido la experiencia de la deportación se habían abierto paso a través de publicaciones. Una de ellas fue el volumen colectivo *Tragédie de la déportation 1940-1945. Témoignages de survivants des camps de concentration allemands*, presentado por Olga Wormser y Henri Michel, ambos pertenecientes al Comité d'Histoire de la Deuxième Guerre Mondiale. Fueron precisamente Michel y Wormser quienes asesoraron el filme encargado a Alain Resnais con motivo del décimo aniversario de la liberación de los campos. Concluido en diciembre de 1955 y estrenado en enero de 1956, el filme circuló ampliamente por escuelas, centros de educación y exposiciones, y se convirtió en Francia (pero no sólo allí) en modelo histórico de la deportación. Esta película que asumió la espinosa responsabilidad de gestionar la distancia histórica que separaba su realización de los acontecimientos evocados fue *Nuit et brouillard* (*Noche y niebla*) y su método técnico y expresivo fue el montaje.¹¹

El material fotográfico y fílmico había sido aportado por varias instituciones y nuevos planos fueron rodados en Auschwitz y Maidanek en el otoño de 1955. Resnais exigió, por respeto para con las víctimas, la participación de un superviviente, el escritor Jean Cayrol, deportado a Mauthausen y autor de unos «Poèmes de la nuit et du brouillard» aparecidos en 1946. Impresionado Cayrol por el primer montaje realizado, escribió un texto que sería adaptado por Chris Marker para su sincronización con la secuencia de las imágenes. El hecho de que la censura exigiera la supresión de algunos planos de cadáveres, especialmente uno de una grúa arrastrándolos, es un signo probatorio de que las prioridades se habían desplazado de la denuncia inmediata a un mayor decoro, coherente con la pretensión de que la película fuera dirigida a todos los públicos.¹²

Tratándose de un filme de montaje, resulta decisivo atender a la migración de imágenes, pues algunas conocidas con anterioridad se inscriben aquí en un nuevo contexto discursivo que hace patente la distancia histórica. Así, los planos deícticos de *A Painful Reminder* fueron retomados en *Noche y niebla*, si bien combinados con una marca que los articulaba como pasado desde el presente: el uso del color para representar el estado actual —inerte, pacífico— de los escenarios que otrora fueron lugares del crimen contrastaba con las imágenes de archivo (fotografías y fragmentos fílmicos) que designaban el pasado. A este procedimiento se añadían otros como el choque entre los morosos *travellings* y la breve exposición de las fotografías o también los cambios bruscos de la banda sonora entre una música de flauta pastoril y unos *pizzicati* de violines y tambores que nos sumergían en el trágico pasado. De modo explícito, el epílogo era una admonición a recordar, ante el riesgo de olvido.

Ahora bien, aunque nombrado, Auschwitz no estaba en el ojo del huracán y el exterminio judío (y gitano) no es el objeto específico de *Noche y niebla*. Antes bien, aparece una vez más oscurecido. Varios síntomas apuntan en esa dirección: en primer lugar, Jean Cayrol, el superviviente que aportaba su experiencia y ratifica éticamente la denuncia, fue prisionero en Mauthausen. En segundo lugar, aun cuando el filme recorre diferen-

11. Véase un análisis del contexto y de la película misma en Richard Raskin (*Nuit et brouillard*, Aarhus, Aarhus University Press, 1987) y Arturo Lozano («Nuit et brouillard, 1955. De la Historia a la memoria») en *idem*, ed., *La memoria de los campos. El cine y los campos de concentración nazis*, Valencia, ed. De la Mirada, 1999, pp. 69-91.

12. Además, un plano levantó las iras de los censores: una foto de archivo del campo de Pithiviers de abril de 1941 en el que se muestra en primer plano en un gendarme francés, que denunciaba el colaboracionismo francés en la deportación.

tes campos, su modelo es una universalización de los campos nazis, sin distinción alguna entre los de concentración y los de exterminio. Como señaló Annette Wieviorka, *Noche y niebla* parte del supuesto de un único campo mítico abierto en 1933 y liberado en 1945, en el que judíos y no judíos habrían corrido la misma suerte.¹³ El propio título de la película confirma esta idea: *Nuit et brouillard* es la traducción francesa del ominoso edicto *Nacht und Nebel* redactado por el mariscal de campo Keitel el 7 de diciembre de 1941, pero concebido por el mismo Hitler, que definía la pauta de comportamiento con los enemigos del Reich haciéndolos desaparecer de la faz de la Tierra sin que de ellos quedara rastro, lo que se explica por el desbordamiento que supuso la ruptura del pacto germano-soviético y la invasión de la Unión Soviética.¹⁴ Esta elección es reveladora del protagonismo que en la imagen de los campos se otorga a los prisioneros políticos en detrimento del exterminio sistemático, burocrático, de los judíos, coordinado poco después del citado edicto (la conferencia de Wannsee data de enero de 1942), pero puesto en marcha al menos en diciembre de 1941 (gaseamientos por camiones en Chelmnó), por no mencionar las operaciones de masacre «en caliente» operadas por los fatídicos *Einsatzgruppen* en el frente del Este. En suma, *Noche y niebla* responde a unas creencias y hegemonías en la memoria que demostraban un talante ético en la gestión de la memoria —en 1955 precisamente corrían rumores sobre el internamiento de argelinos en campos franceses y también de la existencia de campos estalinistas—, pero que diluyeron la solución final en la política criminal nazi sin darle entidad independiente ni reclamar una memoria específica.

Una pedagogía del Holocausto: el melodrama americano

Como hemos podido ver, el genocidio judío no había sido tratado hasta el momento como un problema específico. Había sido subsumido en categorías como los crímenes contra la humanidad, crímenes de guerra, a pesar de que existían las pruebas, los estudios y la conciencia de su existencia. De igual modo, las abundantes películas que sobre los campos circulaban rara vez singularizaron la solución final ni hicieron de los campos de Polonia —quizá con excepción del polivalente Auschwitz, el ambiguo tema de Anna Frank y el gueto de Varsovia— su objeto principal. En la consideración mundial del nazismo, el año 1961 marcó un hito debido al secuestro de Adolf Eichmann, figura clave de la solución final, perpetrado por el Gobierno israelí de Ben Gurion y la celebración de su juicio en Jerusalén (entre abril y diciembre; su ejecución tuvo lugar el 31 de mayo de 1962). Esta singularidad desencadenó también otros procesos como el de Auschwitz en 1964, en la ciudad de Francfort o el que en 1970 juzgó en Düsseldorf al comandante de Sobibor y Treblinka Franz Stangl.

El vuelco en la consideración de la especificidad del exterminio judío cristalizó en Israel (el museo Yad Vahem de Jerusalén había sido creado en 1953), pero la diáspora judía había generado una descentralización en la celebración de ceremonias conmemorativas y en la erección de monumentos. Decisiva fue en este sentido la intervención creciente de las élites judías norteamericanas que a partir de la guerra de los seis días en 1967 designaron un giro preocupante en su valoración de la memoria de la *Shoah*; giro que tuvo su confirmación con motivo de la victoria militar israelí de 1973, donde Israel aparecía ya considerado como un Estado poderoso y conquistador.¹⁵

13. Annette Wieviorka, *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, París, Plon, 1992, p. 434.

14. El edicto evocaba una referencia wagneriana, muy del gusto del Tercer Reich, a saber: una frase pronunciada por Alberich en *El oro del Rhin*.

15. Véase el texto muy crítico de Norman G. Finkelstein (*La industria del Holocausto. Reflexiones sobre la explotación del sufrimiento judío*, Madrid, Siglo XXI, 2002, original inglés de 2000) que se ocupa *in extenso* de este asunto.

Aun cuando el proceso es muy complejo, lo cierto es que el docudrama televisivo *Holocausto* (1978) dio forma narrativa, plástica y argumentativa a una tendencia que se había puesto probablemente en marcha en los Estados Unidos con el filme *El diario de Anna Frank* (George C. Stevens, 1959) y que logró asentar un modelo de larga duración en la memoria del Holocausto, justo el mismo año en que Jimmy Carter creaba una comisión encabezada por Elie Wiesel destinada a preparar un memorial que acabaría siendo el United States Holocaust Memorial Museum de Washington. En primer lugar, la forma de folletín o serial inscribe el acontecimiento terrible de la persecución judía en una cotidianeidad no sólo desritualizada, sino incluso obscena (cortes publicitarios, espacio hogareño); además, no duda en recurrir al efectismo y a la sensiblería para mostrar las vivencias dramáticas de la familia Weiss, saga de protagonistas (la otra familia que comparte estrellato es ganada para la causa del nazismo) de la que sólo sobrevivirá el hijo menor. Para tal fin se dispara una maquinaria basada en el recurso a músicas emotivas, estímulo de la identificación, apelación a la compasión más sencilla y, sobre todo, en la firme decisión de no detenerse ante la representación de ningún acontecimiento trágico, incluido el gaseamiento de las víctimas. Dicho en otros términos, se trata de una total ausencia de pudor ante la representación de lo extremo asentada en la convicción implícita de que la realidad puede ser enteramente encarnada por actores sin que ello amenace la dignidad ni el dolor de las víctimas. No es de extrañar que esta obra de Marvin Chomsky, autor de otro serial de éxito (*Ratces*) y basada en una novela de Gerald Green, enganchara al público americano al escoger el estándar judío procedente de una familia media alemana y no una del Este, sin duda más difícil de suscitar empatía.

A pesar de que las críticas arreciaron desde muchos ángulos (especialmente, historiadores y víctimas), *Holocausto* barrió récords de audiencia..., no sólo en Estados Unidos (ciento veinte millones de telespectadores), sino también en Alemania. Es más, asentó en forma de banalidad televisiva un estándar para representar la *Shoah*; un estándar que no es sino la otra cara de la moneda de la gestión norteamericana de la memoria del exterminio judío. Pues bien, este intento de capitalizar la memoria de la *Shoah* desde Estados Unidos no ha dejado de progresar y consolidarse desde entonces.¹⁶ El signo más notable de su perduración ha sido la producción de Spielberg *La lista de Schindler* (1993), película que como todo acto performativo transformó la biografía —en realidad, la autobiografía— del realizador, fue sancionada por la Academia norteamericana con la concesión de numerosos Óscar, precisamente el año que las autoridades norteamericanas declaraban «año del Holocausto», y desencadenó un ambicioso proyecto testimonial que ha llegado hasta la actualidad.

En efecto, *La lista de Schindler*, además de sancionar la hegemonía norteamericana en la recuperación de la memoria de la *Shoah*, es también el umbral de un almacenamiento de testimonios orales titulado *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* emprendido bajo los auspicios y el patrocinio de Spielberg. Es precisamente este carácter fronterizo, no sólo de su posición en la historia, sino también de su acción modelizadora sobre la misma lo que da a la película de Spielberg un papel fundamental. En realidad, la coyuntura histórica presenta el año de 1993 como una fecha clave en la hegemonización del Holocausto en EE.UU., como demuestra la inauguración en Washington del imponente United States Holocaust Memorial Museum. En sintonía, explícita o implícita, con

16. Téngase en cuenta que, a diferencia de otros genocidios, la dificultad mayor que presenta la *Shoah* consiste en la diáspora geográfica de la memoria: si diversas fueron las víctimas (judíos religiosos, judíos secularizados, judíos pertenecientes a las altas esferas del capital, judíos comunistas, judíos occidentales, judíos eslavos), no menos diversa será la gestión del duelo y de la memoria: Jerusalén, Washington, Berlín, París, Auschwitz, Treblinka y un larguísimo etc. No es de extrañar que tanto en lo que a estudios se refiera como a utilización de la memoria para fines del presente, los distintos centros, memoriales y museos entren implícita o explícitamente en competencia.

este fenómeno, *La lista de Schindler* se proponía no sólo como fijación de la lectura del Holocausto, sino también como una preservación moral contra otros genocidios, que se realiza a través del sionismo y del discurso religioso, lo que explicita tanto el periplo narrativo de los personajes (también era el caso de *Holocausto*), como la inevitabilidad del lazo entre liberación de los campos y creación del Estado de Israel, donde concluye el filme con un resplandeciente color que sustituye al blanco y negro al tiempo que la carga presencial de los supervivientes reales hace lo propio con los actores.¹⁷

Consciente de la magnitud extracinetomográfica de su empresa, Spielberg dirigió personalmente la campaña de comercialización de su película para evitar errores de interpretación.¹⁸ En suma, la película prosigue en la línea del folletín *Holocausto*, si bien manifiesta sus nuevas y mayores ambiciones: gran filme en formato, duración desmesurada y actores espectaculares. Spielberg gestiona la articulación del pasado con el presente recurriendo a la doxa asentada por *Noche y niebla*: un blanco y negro que domina la mayor parte de las secuencias y una incrustación del color al final para retornar al presente:¹⁹ a lo que se une el nervioso uso de la cámara en mano como prueba indiscutible de realismo documental. De este modo, Spielberg añadía al estatismo televisivo de *Holocausto* su propia espectacularidad técnica y visual. Sin embargo, lo que hace de *La lista de Schindler* un acontecimiento especial en la historia de la representación de la *Shoah* es el contacto que durante el rodaje en Polonia se produjo entre el realizador y muchos supervivientes. La sensibilización de Spielberg hacia el tema le hizo sintonizar con una corriente de grabación o filmación de testimonios, como en seguida veremos.

Lugares mudos, testigos hablantes

Entre *Holocausto* y *La lista de Schindler* había transcurrido un largo trecho. Si Spielberg pudo alcanzar, consagrar y dar forma aceptable, verosímil y de acuerdo con los tiempos que corrían a la poética de *Holocausto* es porque la purgó de sus males más visibles, desactivó los argumentos de sus más acerbos críticos y la inscribió en el orden del testimonio. Además, la hizo girar en torno a un personaje de conflictivo estatuto moral y respondió con contundencia, pero implícitamente, al más valiente y radical esfuerzo memorístico realizado en soporte audiovisual hasta la fecha, la película-monumento más rotunda y trágica que se haya realizado sobre el exterminio judío, a saber, *Shoah*, de Claude Lanzmann (1985). Tanto es así que el realizador francés reconocería con perplejidad y desolación: «yo pensaba con humildad y orgullo que había habido un antes y un después de *Shoah*, y pensaba que después de *Shoah* ciertas cosas no podrían hacerse de nuevo. Sin embargo, Spielberg las hizo. [*La lista de Schindler*] es lo contrario absoluto [de *Shoah*], mi influencia ha sido negativa. Tengo la sensación de que [Spielberg] ha hecho un *Shoah* ilustrado, poniendo imágenes donde en *Shoah* no había y las imágenes matan la imaginación, permiten a partir de Schindler, «héroe» cuando menos discutible, una consoladora identificación».²⁰ ¿Qué es, pues, *Shoah*, la película que Lanzmann dedicó once años a rodar y montar, desde 1974 hasta su estreno en 1985?

Las nueve horas que componen su duración definitiva son fieles a una precisión temática: su objeto no es el sistema nazi ni el modelo concentracionario, como tampoco

17. Arturo Lozano, *Steven Spielberg, La lista de Schindler*, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 30 y 38.

18. *Op. cit.*, p. 16.

19. Con la excepción de alguna huella mnémica de gran importancia (la niña del abrigo rojo), así como un ceremonial religioso, momentos que son realizados por el color.

20. Claude Lanzmann, «Holocauste, la représentation impossible», *Le Monde* (3 marzo 1994), citado por Lindeberg, *Clio de 5 à 7, op. cit.*, p. 195.

son los crímenes contra la humanidad; es la solución final, a saber, el proceso sistemático puesto en marcha por el Tercer Reich de exterminar al pueblo judío, desde sus primeros balbuceos experimentales en el campo de Chelmno hasta su rápida conversión en una industria de destrucción burocrática y eficazmente organizada. Por esta razón, los campos sobre los que focaliza su atención son los ubicados en Polonia (Chelmno, Belzec, Sobibor, Maidanek, Treblinka y Auschwitz-Birkenau), aun cuando también se ocupe de los guetos en tanto fase previa a su evacuación o a las deportaciones. Respecto a los materiales, Lanzmann parte de un rechazo más que de una renuncia: ningún documento fotográfico ni cinematográfico será mostrado, pues no existe documento a su juicio que pueda dar cuenta de lo ocurrido. Por decirlo en los términos del director, la era del testimonio, en la que se inscribe su película, es una época de la «no-prueba» y, de acuerdo con ello, *Shoah* se situaría en las antípodas de las películas aliadas que relataban la liberación de los campos. Además, no se trata tanto de abordar y documentar el pasado cuanto de desentrañar sus huellas en el presente, a través de la voz de las víctimas (pero también de los verdugos y de los testigos) y en los lugares mismos del crimen. En lugar de articular pasado y presente, como inauguró *Noche y niebla*, Lanzmann apuesta por una abolición de la distancia entre ambos, con lo que apunta a una atemporalidad que pretende reproducir el trauma más que analizar sus causas. El punto de partida de Lanzmann es la desaparición de las huellas, por lo que el cometido del filme será la *creación* de las mismas. Precisamente porque estos lugares estaban deformados hasta lo irreconocible, porque la denegación primera procedía de los alemanes mismos y consistió en borrar todo rastro, Lanzmann invierte la proposición de Pierre Nora y habla de «non-lieux de la mémoire» para definir aquellos espacios en los que se produjo la muerte ciega, anónima, industrial y sin duelo de los judíos.

Ahora bien, *Shoah* es todo menos la filmación de testimonios y a medida que la producción testimonial se industrializa, como en seguida veremos, se hace más visible esta diferencia. Lanzmann buscó por todo el planeta supervivientes de los campos de exterminio, dedicó a ellos muchas horas de filmación y entrevistas preparatorias y no vaciló en trabajar con distintas versiones de sus relatos. En realidad, él mismo confiesa que las primeras entrevistas eran confusas por lo que se vio obligado a transformar a los personajes en actores de su propio drama con el fin de obtener resultados convincentes. Hay, por tanto, una fuerza dramática en el montaje de las entrevistas que corresponde a la intensidad propia de una obra de arte, respetuosa para con el testimonio, pero obra de arte a fin de cuentas que la distingue del testimonio bruto.

Una comparación entre el relato publicado en las memorias de Filip Müller (*Sonderbehandlung*)²¹ y el tratamiento y disposición que Lanzmann ofrece en su película es esclarecedora del método: la falta de potencia de la palabra escrita, la monotonía del relato y la falta de progresión en las escenas cumbre no restan veracidad, pero carecen de la densidad épica que le confiere Lanzmann. En su película, la voz ininterrumpida del narrador fluye durante largos pasajes, su mirada, arrastrada por el impulso espectral de la palabra y los silencios, aparece dotada de un sin igual valor dramático. Todo ello compone un *tableau vivant* que desliza en ocasiones los tiempos verbales precipitándolos hacia el presente y consumando esa abolición del tiempo que el realizador anhelaba. Mientras tanto, Lanzmann calla con su voz, pero recorre con su cámara los espacios desiertos, cubiertos de nieve, por los que transita el relato de Müller. Los lugares son los de hoy, mudos, insípidos, incluso bellos, pero éstos se pueblan de fantasmas mortíferos, de gritos proferidos en la lengua hiriente de los amos, de terror y de

21. Filip Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz*, París, Pygmalion/Gérard Watelet, 1980 (original alemán con el título *Sonderbehandlung*, 1979, que significa «tratamiento especial», eufemismo alemán para designar gaseamiento de los deportados).

muerte. La última intervención de Müller reproduce un hecho terminal: su decisión de penetrar en la cámara de gas donde realizaba su sórdido empleo y dejarse morir es interceptada por la exigencia de una víctima que le reclama un compromiso testimonial en nombre de los muertos. En las memorias escritas, el hecho queda sepultado en un momento cualquiera de la vivencia de Müller en Birkenau y, en realidad, repite un tópico de la literatura concentracionaria (el imperativo moral de testimoniar en nombre de aquellos que no pudieron hacerlo); colocado por Lanzmann como colofón de ocho intervenciones anteriores esparcidas por la película, dignifican al personaje²² hasta transformarlo en un ser casi seráfico al que ha sido confiada la misión de la memoria. Este proceder revela con elocuencia el método discursivo y dramático de Lanzmann.

Ahora bien, Lanzmann hizo más que esta composición de las entrevistas en varios y medidos fragmentos; construyó una sólida estructura para su película, convirtiéndola en una maquinaria perfecta e impenetrable y dotándola de una coherencia deslumbrante. *Shoah* se abre sobre un espacio idílico, un *locus amoenus* atravesado por un río. Es Chelmno, donde dio comienzo la solución final. Sobre una barca, un hombre maduro, incluso envejecido, entona una canción. Acto seguido, el mismo personaje es acompañado por la cámara, que escruta su rostro, por un bosquecillo: «Es difícil de reconocer —dice—, pero aquí se quemaba a la gente». De repente, un fantasma nutre este espacio puro y límpido. Lo que en él falta —lo más terrible— no acude a su cita por medio de imágenes de archivo; se nos da a ver a través de un encuentro mudo, paralizador, entre el testigo y el lugar camuflado. Todo gira en torno a la ausencia de huellas en el paisaje, tan difícil de reconocer. Entonces, una escalofriante panorámica desentraña de entre la hermosa campiña polaca el fantasma de los crematorios, los camiones de gaseamiento, sin que nada de esto sea mostrado. Sin duda, Lanzmann realiza una puesta en escena (en un sentido dramático) con el cometido de socavar el apacible presente para que emerja ese momento increíble en el que la solución final se puso en marcha; esa enigmática *primera vez* que desencadena el engranaje y que obsesiona a Lanzmann. Es la palabra del testigo, de la víctima, la que la hace surgir como si de un espectro se tratara.

Dice Lanzmann: «Un filme dedicado al Holocausto no puede ser más que un contra-mito, 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».²³ En la medida en que se trata de un acontecimiento originario que no ha sufrido el trabajo del tiempo, *Shoah* participa del mito: el esfuerzo por arrancar los hechos de la experiencia, del tiempo y de la comprensión no pueden sino arrebatarnos consecuentemente de las manos del historiador y depositarlos en otro lugar. Bien sabemos que tan sólo los orígenes y el porvenir escapan al ejercicio de la historia y a sus profesionales: los primeros caen en el reinado del mito; el otro, en el de la futurología o el de la escatología. La radicalidad de *Shoah* consiste, pues, en desvelar el lado escatológico de la *Shoah* al tiempo que funda un mito.²⁴

Después de nueve intensas horas, Lanzmann concluye su filme con un episodio cronológicamente ambiguo: la vida cotidiana asfixiante en el gueto de Varsovia, el diario

22. Recuérdese que los miembros de los comandos especiales de judíos que trabajaban en las cámaras de gas fueron siempre incómodos a la memoria, tanto como los miembros de los *Judenräter*, pues constituían piezas del funcionamiento nazi desempeñadas por los propios judíos. Ésta es la zona gris de la que habló Primo Levi y que espoleó las reflexiones, a su vez distintas, de Hannah Arendt y de Raul Hilberg.

23. Claude Lanzmann, «De l'Holocauste à Holocauste ou comment s'en débarrasser», en *Au sujet de Shoah*, París, Belin, 1990, p. 316.

24. Recuérdese que Elie Wiesel había comparado de manera también sorprendente: Auschwitz al Sinaí (cit. por Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, p. 63). Tal vez las posiciones difieran: según las palabras de Wiesel, Auschwitz constituye una nueva alianza en la que todo el mundo judío —esto es a través del espacio y también del tiempo— está presente; no estoy tan seguro de que la posición de Lanzmann sea la de una refundación, pero, en cualquier caso, también en él aflora un lenguaje de los orígenes, es decir, de unos nuevos orígenes.

de Adam Czerniakov, la visita de Karski al mismo, el comienzo de las deportaciones a Treblinka y, por último, la sublevación. Este último hecho es relatado por Itzhak Zuckermann (conocido como Antek) quien refiere un viaje infernal por las alcantarillas, al cabo del cual emergió a la luz para encontrar una ciudad fantasmalmente desierta. Sus palabras, las últimas que se oirán en la película, son éstas: «Y recuerdo un momento en que sentí una especie de alivio, de serenidad, y me dije: “Soy el último judío, voy a esperar la mañana, voy a esperar a los alemanes”». Apenas unas imágenes de la pesada herrumbre de un ferrocarril, siniestro eco de la deportación, separa estas palabras del final.

Diríase que estas frases nos transportan a un amanecer posterior al Apocalipsis y son pronunciadas por alguien convencido de no sobrevivir, porque sabe que ya no pertenece al mundo que se ha hundido; en realidad, pertenece a uno nuevo que nace gracias a su testimonio. Es un paradójico testigo del porvenir. En suma, desde dos lugares derruidos, situados a ambos extremos de *Shoah*, dos personajes nos hablan del mundo de los orígenes (orígenes de destrucción) y del Apocalipsis (la consumación de la misma): Simon Srebnik nos abre a ese mundo que Lanzmann resucita de la muerte (el olvido) para devolvérselo en el fragor de la muerte; Zuckermann nos habla desde el día siguiente a la tragedia, como si de un relato de ciencia ficción se tratara, desde el amanecer de duelo y plomo que resulta todavía más misterioso e inimaginable que la masacre misma.²⁵

En este sentido, Lanzmann ha tomado una opción audaz aunque discutible: el explícito rechazo a entender, pues —sostiene explícitamente— entender es el primer paso para justificar. Es curioso que tan radical decisión (renunciar a los principios racionales de explicación y sumirse en el círculo concéntrico de la reproducción del trauma) no haya despertado apenas reacciones críticas. Muy pocos autores han cuestionado su método:²⁶ la renuncia al esfuerzo de comprensión que es, al fin y al cabo, la tarea del historiador y del intelectual mismo. Tal vez sea esta actitud la que haya aproximado *Shoah* a la reflexión de los psicoanalistas, en especial de los miembros de la escuela lacaniana.²⁷ Lanzmann parece alinearse con aquellos que defienden el carácter incomparable, único, ahistórico, del exterminio nazi, pero, procediendo con una coherencia diabólica, convierte este principio en poética de su filme.

El dominio de la interpretación

Como el lector ha podido comprobar a lo largo de este sucinto recorrido, todos los artífices de estas películas modelizadoras de la *Shoah* (otras se limitan a seguir convenciones ya establecidas) tienen verdadero celo por tutelar su interpretación, ahogando cualquier resquicio por el que pudiera penetrar la ambigüedad. Los responsables de los servicios británico y norteamericano eran guiados por una primera urgencia —la inculpación—, pero en sus pruebas quedaba por determinar el alcance de la noción de culpable (¿todos los cómplices?, ¿todos los alemanes?, ¿sólo los llevados ante los tribunales?). También los autores individuales manifestaron su celo respecto a la interpreta-

25. El método de *Shoah* ha tenido sus secuelas en diversas películas que en realidad aportan bien poco. Valgan como ejemplos *Premier convoi* (Pierre Oscar Lévy, 1992), en el que los supervivientes del primer convoy francés llevado a Auschwitz-Birkenau relatan sus vivencias en los lugares de su detención y visitando también los lugares fatídicos en el campo de Auschwitz. *Drancy Avenir* (Arnaud des Palières, 1996) enuncia un discurso parasitario respecto a la película de Lanzmann, pero intentando hacerlo por la voz de un francés no judío, regresando también al lugar donde antaño estuvo el campo de Drancy, convertido hoy en unas líneas de viviendas HLM.

26. Una excepción la representa Tzvetan Todorov (*Face à l'extrême*, París, Seuil, 1991, p. 292).

27. Véase, por ejemplo, el libro colectivo *Shoah. Le film. Des psychanalistes écrivent* (París, Jacques Granger, 1990) donde se habla de «pasar las huellas mnémicas a huellas físicas» (Corinne Chalié), de palabra plena, escena originaria, etc. Además, la idea de imposible que maneja Lanzmann está muy cercana a la concepción lacaniana de «lo real».

ción: Lanzmann se prodigó en declaraciones, publicaciones, conferencias, que durante casi dos décadas han hegemonizado el análisis de su película, hasta el punto de que casi nadie ha osado hacer sino variaciones sobre esta poética.²⁸ Por su parte, Spielberg proyecta en su película una suerte de «conversión» biográfica, despliega un proyecto industrial testimonial y protagoniza el marketing de su exhibición con especial esmero. ¿Por qué ese afán? El apoyo o rechazo a cualquiera de esos proyectos no parece admitir grados: o se combate codo con codo con el autor —por el imperativo de una asimilación moral— o se le condena sin paliativos.

Si bien se mira, todos los relatos que toman a su cargo la *Shoah* explicitan el lugar —ideológico, trascendental, religioso, político— desde el que enuncian: unos lo hacen desde el Estado de Israel, legitimando su existencia y, en ocasiones, su política; otros desde un presente sometido a conflictos de orden diverso; unos recurren al mito, otros al efectismo melodramático. Todas estas formas narrativas, aun cuando se encabalguen o se enmascaren con formas documentales (y no conviene olvidar que las exposiciones y los museos del Holocausto son también trayectos narrativos analizables por procedimientos semejantes) son respuestas, más o menos logradas y originales, a la cuestión límite que plantea Auschwitz: su carácter inefable, inenarrable, irrepresentable y, a la postre, incomprensible.²⁹

La era del testimonio

Nuestra época es la era del testimonio. Sus manifestaciones son innumerables: nuevas corrientes de la historia alimentadas por el contacto directo con los hechos, especialmente los traumáticos, democratización de los actores de la historia, auge de la autobiografía como género y reivindicación por parte de muchos historiadores de la memoria como contrapeso a un desfallecimiento de las instituciones tradicionales de la memoria, como señaló oportunamente Pierre Nora: La historia de la *Shoah* se ha convertido tal vez en el banco de pruebas más elocuente y feraz, pero también más delicado y peligroso, de esta nueva condición y esta nueva boga. Y este banco de pruebas se manifiesta en el uso de imágenes videográficas que podrían digitalizarse y ser consumidas por vía informática. Un estudio como el que he pretendido aquí sobre las imágenes de Auschwitz sería incompleto y, en definitiva, falso si no tomara en consideración este fenómeno videográfico e informático que coloca los distintos soportes de la imagen a la vanguardia de la documentación y de la memoria de la barbarie nazi.

En 1982, como reacción al folletín *Holocausto* y siguiendo la marea de testimonios voluntarios que sacudió a Estados Unidos, la Universidad de Yale puso en marcha un proyecto de filmación de testimonios en soporte videográfico que llevaba por título *Fortunoff Video Archives for Holocaust Testimonies*.³⁰ Pese a su carácter artesanal, en 1995 contaba ya con unos 3.000 testimonios recogidos sobre todo en Estados Unidos, pero también en Grecia, Bolivia, Eslovaquia, Francia, Bélgica y un largo etcétera. Sin embargo, la realización de *La lista de Schindler* desencadenó, a raíz del contacto de Spielberg con judíos polacos dispuestos a testimoniar, el más extenso proyecto de regis-

28. Hasta tal punto tuteló el sentido de su película que Lanzmann rechaza la exhibición de *Shoah* en compañía de otras películas, en particular junto con *Noche y niebla*.

29. Hemos dedicado una reflexión específica a este asunto en nuestro texto «Représenter l'irreprésentable. Des abus de la rhétorique» in Jean-Pierre Bertin-Maghit y Béatrice Fleury-Vilatte, *Les institutions de l'image*, París, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001, pp. 169-178.

30. Tomo los datos y algunas reflexiones del excelente texto de Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, ya citado en estas páginas.

trar testimonios de todos los tiempos, a saber, el denominado *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*. La escala se elevó a un orden planetario y numerosas oficinas siguen abriéndose por todos los rincones del mundo. Su aspiración es la de convertirse en un arsenal exhaustivo, hasta donde el tiempo y la vida permitan, de todo superviviente de la *Shoah* para su difusión más tarde por Internet.³¹

Mas como resulta inevitable, esta escala industrial lleva aparejadas varias consecuencias: en primer lugar, la saturación de la memoria que produce una incapacidad para la selección (algo precisamente incompatible con la noción misma de memoria). Para Spielberg y para el presidente de la Fundación por él creada, Michael Berenbaum, no existe más que un criterio cuantitativo, indiscriminado, acumulativo. En segundo lugar, la unificación u homogeneización de criterios para las entrevistas que las dimensiones adquiridas por el modelo exigen: una estructura, dotada de cierta flexibilidad, pero capaz de servir tanto para un deportado como para una víctima del antisemitismo. En tercer lugar, y más delicado, está el objeto. Como oportunamente señaló Wiewiorka, éste no es crear un archivo sobre la *Shoah*, sino un archivo de la supervivencia. Y ello determina que al final de la mayor parte de las entrevistas se realice una suerte de *happy ending* por medio de la reunión de la familia del entrevistado en torno al mismo, cuyas semejanzas metafóricas con la secuencia de cierre de *La lista de Schindler* pueden llamar la atención del lector.³² Por último, este cierre optimista debe ser entendido como una aclimatación real y peligrosísima hacia los valores norteamericanos, lo que no sorprende cuando constatamos que Berenbaum ha sido también nombrado director del citado Museo del Holocausto de Washington. Sus declaraciones nos eximen de comentario: «El Holocausto forma parte ya de la cultura occidental, y en América representa la experiencia absoluta. La gente no sabe qué es el bien y el mal, pero tiene la certeza de que el Holocausto es el mal absoluto. *La Lista de Schindler* ha sido vista en televisión por 675 millones de hogares. Se trata de la audiencia mayor de la historia de la televisión americana para un programa no deportivo de tres horas y treinta minutos. Y es también la primera vez, desde el asesinato de John Fitzgerald Kennedy, que nos encontramos ante tres horas y treinta minutos de televisión sin cortes publicitarios [...]. Por esto he inventado el término de *americanización del Holocausto*: Hemos tomado un acontecimiento europeo y lo hemos integrado en la cultura americana, la cultura popular. Este acontecimiento será entendido a partir de ahora de manera diferente en Washington, Varsovia, París o Jerusalén [...]. En Estados Unidos, el Holocausto es utilizado para enseñar los valores tradicionales americanos».³³

En suma, sustituyendo el carácter científico, frío de la historia por lo caliente, lo emotivo, de las memorias individuales, Spielberg contribuye a redondear el orden afectivo que su película melodramática había realizado en un ámbito más idóneo y más a favor de la corriente tecnológica, histórica y mediática hoy dominante.

Epílogo: los riesgos y abusos de la memoria

Todas las películas, documentales o ficcionales, que han asentado un imaginario de la *Shoah* rehusaron ser sólo películas: se propusieron como actos performativos, de influencia sobre el tejido social, fuese éste el que fuese (jurídico, político, memorístico, histórico...), y así ha ocurrido también con los proyectos de filmación de testimonios.

31. www.vhf.org

32. Annette Wiewiorka, *L'ère du témoin*, op. cit., p. 148.

33. Michael Berenbaum, citado por Wiewiorka, *L'ère du témoin*, op. cit., p. 151.

Avivar la memoria del mayor genocidio del siglo XX es tarea no sólo necesaria, sino también ardua y compleja, pues el consumo de imágenes de Auschwitz y sus metonimias corre el riesgo de oxidar la ética sobre la que el sufrimiento fue dignificado y llorado. La memoria, como bien sabemos, es una actualización del pasado para que permanezca ante nuestros ojos como presente, con su fuerza de enseñanza moral, en lugar de transigir a un acomodo con su lejanía. Precisamente por esto, su gestión se hace entreverando el acontecimiento siniestro del pasado con los de un presente que no puede resultar indiferente. Así, una gestión ética de la memoria debe ser consciente de los acontecimientos con los que se articula su empeño si desea ser fiel con el recuerdo y no hacer un uso fraudulento del dolor ajeno. Ésta es quizá la tarea más difícil de la memoria: resistirse a desaparecer, pero también negarse a ser parásita, cómoda, ahistórica, o a ponerse al servicio de fines incompatibles con su origen moral.

En 2001, Claude Lanzmann exhibió su película *Sobibor. 14 octubre 1943, 16 heures*. La película procedía del extensísimo material rodado entre 1974 y 1985 para la realización de *Shoah*. Lanzmann no juzgó útil, conveniente o sencillamente oportuna su incorporación en su película de 1985. En 2001, sin embargo, la idoneidad del material debió imponerse, pues Lanzmann visitó de nuevo Sobibor, rodó nuevos planos y montó su filme. El tema es sumamente interesante: la sublevación del campo de exterminio de Sobibor perpetrado por algunos prisioneros judíos bajo la dirección del soviético Alexander Petchersky. Muerto éste, el objeto de la entrevista es Yehuda Lerner. Mas Lanzmann precisa que el objeto de *Sobibor...* es contradecir el tópico de que los judíos fueron llevados como bestias al matadero y reivindicar, así, la «reapropiación» de la fuerza y la violencia por los judíos.³⁴ Sin lugar a dudas, este problema ha convocado a los historiadores de la *Shoah* a lo largo de décadas (Hannah Arendt y Raul Hilberg son dos muescas de una honestidad insobornable) y Lanzmann participa en él con su reflexión. Ahora bien, es legítimo preguntarse por qué razón esta entrevista sobre la sublevación de Sobibor no cabía en *Shoah*, tanto más cuanto que el filme concluía precisamente con la insurrección del gueto de Varsovia, y se ha vuelto pertinente, incluso imperiosa, en 2001-2002. Es realmente difícil no interpretar esta actualidad imperiosa del tema en relación con el uso de la violencia estatal por parte del Gobierno israelí de Ariel Sharon en los territorios ocupados de Palestina. Así, además, parecen apuntar, implícitamente, algunas declaraciones de Lanzmann sobre el conflicto de Oriente Medio. No se trata de resolver la cuestión de manera simplista con paralelismos apresurados, pero parece indudable —y estas páginas así aspiran a demostrarlo— que el tema de esta nueva película no puede dejar de ser gestionado (fraudulenta o legítimamente) desde las coordenadas actuales, sin que por supuesto la legitimidad de aquella violencia (la del pasado) sea puesta en entredicho. ¿Es responsabilidad del autor explicitar su gestión de la memoria? Desde luego, nadie puede ser acusado por el uso que otros hagan de su obra, pero alguien tan preocupado por tutelar la interpretación de *Shoah* desde el presente de su realización, debería lógicamente de responder por este vínculo con un presente tan dramático como el que vive Oriente Medio.

Las palabras de Tzvetan Todorov resuenan como un recordatorio o, más aún, como el imperativo moral que debería guiar la obstinada actualidad de Auschwitz: «Aquellos que, de una u otra manera, conocen el horror del pasado tienen el deber de alzar su voz contra cualquier otro horror del presente que se produzca a varios cientos de kilómetros o tan sólo a algunas decenas de metros de sus casas. Actuando así, en lugar de permanecer prisioneros del pasado, lo habrán puesto al servicio del presente, así como la memoria —y el olvido— deben ponerse al servicio de la justicia».³⁵

34. Claude Lanzmann, *Sobibor 14 octobre 1943 16 heures*, París, Cahiers du cinéma, 2001, p. 10.

35. Tzvetan Todorov, *Les abus de la mémoire*, París, Arléa, 1995, p. 61.