

# SOMBRAS DE GUERRA: LAS IMÁGENES CINEMATOGRAFICAS DE LA SHOAH

Vicente Sánchez-Biosca

“1939-1944: martyre et résurrection du documentaire”

JEAN-LUC GODARD,  
*Histoire(s) du cinéma*

## INTRODUCCIÓN

Para saber, hay que imaginar [...]. No invoquemos, pues, lo inimaginable<sup>1</sup>. Con este sutil, pero contundente, juego terminológico y conceptual entre imagen e imaginación abría Georges Didi-Huberman su audaz y polémico ensayo sobre el tópico de lo irrepresentable de ese infierno en la tierra que fue Auschwitz. Pocos acontecimientos han dado a la luz más literatura, testimonios, fotos o cine *post facto* como este símbolo que se empecina paradójicamente en sostener su carácter inefable, inimaginable, impensable desde los primeros tiempos. En efecto, desde una interpretación restrictiva del interdicto adorniano (“No es posible escribir poesía después de Auschwitz”) que Enzo Traverso interpretó de modo más matizado<sup>2</sup>, hasta los tópicos que, tal vez inspirándose en Primo Levi, Jean Améry, Elie Wiesel, David Rousset o Robert Antelme, circulan como doxa, el tema de la irrepresentabilidad convoca la triple cuestión de lo inconcebible, lo inefable y lo irrepresentable<sup>3</sup>. En realidad, la tesis de la representabilidad es confusa, como señaló Jean-Luc Nancy, pues baraja, mezclándolas, dos cuestiones: la imposibilidad de correspondencia del hecho con su representación y su ilegitimidad, vinculada a la prohibición de imágenes<sup>4</sup>. Al romper con el lugar común que evitaba penetrar en las formas, Didi-Huberman nos invita a movilizar todos los instrumentos de análisis de la imagen como documento histórico y como representación, desde su morfología hasta su pragmática.

El autor se refería a cuatro fotografías tomadas por el *Sonderkommando* de Auschwitz en el verano de 1944 y sacadas clandestinamente del recinto, que aproximaron la mirada al instante fatal de la muerte de los deportados, en la cámara de gas<sup>5</sup>. La decisión era valerosa, pues las fotos se conocían desde mucho tiempo atrás y siempre figuraron entre los documentos más preciados del Yad Vashem. Sus deficiencias técnicas (mala composición, reencuadre inclinado, desenfoque hasta la total ilegibilidad de una de ellas) se convertían, bajo la pluma de Didi-Huberman, en fuentes de una riqueza documental e histórica imprevista: eran marcas de enunciación ancladas al lugar en el que se apostó el

fotógrafo clandestino y mostraban al mismo tiempo la urgencia de denuncia y el riesgo que corría al tomarlas. En otros términos, las claves formales se tornaban decisivas para evaluar debidamente el documento. En suma, las imágenes eran las verdaderas supervivientes y para entender su aportación se hacía necesario saber cómo interrogarlas.

Este gesto venía después de casi sesenta años de tentativas de afrontar dialécticas muy complejas entre comprensión y visión, relato y documento, historia y obra de arte, filosofía y antropología. En el horizonte próximo latía el impresionante monumento que fue *Shoah* (1985), documental al que Claude Lanzmann dedicó más de once años y cuya duración superaba las nueve horas, aparte del material descartado con el que el realizador realizó posteriormente dos films nuevos<sup>6</sup>. Como lugar de memoria que fue, *Shoah* logró polarizar la atención y marcar un antes y un después en la representación del mal llamado Holocausto. De ahí, el patrimonio exegético que se autoatribuyó el director y las polémicas que, después de unos años de deslumbramiento, han surgido ante el extremismo teórico de su artífice. El hecho de que algunos reparos hayan sido formulados por historiadores (Peter Novick), éticos (Tzvetan Todorov), además de gentes del cine y la imagen (Jean-Luc Godard), demuestra el alcance de la obra.

Sin embargo, mirando en lontananza, las estrategias que había afrontado la representación de la Shoah eran múltiples: la saturación de la mirada, la terapia de shock inspirada en una ingenuidad didáctica, las más variadas perversiones del ojo, las estrategias de montaje como medio de construir un razonamiento, los artificios narrativos que iban de la invocación de una emoción elemental por medio del melodrama hasta formas mixtas de relato y documental, las tentativas de escrutar los rostros del testigo como si en ellos residiera el paisaje del acontecimiento... Una extensa trayectoria en la que se han ensayado voyeurismo, montaje espectacular y conceptual, elipsis y fuera de campo, relato verbal sostenido en ausencia de imágenes, etc<sup>7</sup>. Si hay un acontecimiento ante el cual todas las estrategias de la imagen han sido puestas a prueba, ése es la Shoah; si hay un acontecimiento que convoca los límites del concepto de imagen es, también y sin ninguna duda, la Shoah. De ahí que pueda arrojar luz sobre aspectos metodológicos, a saber: la función de la imagen como documento histórico<sup>8</sup>.

La dificultad es, con todo, enorme, pues no se trata sólo de distintas estrategias propias o hegemónicas en una época para representar un hecho identificable y conceptualmente fijado para siempre. Al contrario, en cada período de la representación, la imagen fotográfica o cinematográfica ha dado el nombre de Auschwitz a realidades bien distintas e, incluso, divergentes. Intervenían los anacronismos habituales, acentuados por el hecho de que el cine carece a menudo del método y rigor exigible a la historia; pero también variaba la identidad de las víctimas, y no menos se deslizaba el interés por el establecimiento de los hechos y la prueba judicial a la empatía por el testigo-víctima. Y es que la imagen no podía estar, por una parte, separada del estado de los conocimientos de cada época ni de sus modelos historiográficos, pero tampoco, por otra, de los discursos naturalizados por la ideología y la gestión de la memoria. Así, por ejemplo, la identidad de las víctimas judías no constituyó hasta 1961 una evidencia jurídica ni histórica y, por tanto, tampoco lo fue en el orden de la representación. Por razones muy semejantes, el tipo ideal de campo fue

encarnado sucesivamente por Bergen-Belsen, Buchenwald, Auschwitz, para acabar fijándose en los pequeños y destruidos como Belzec<sup>9</sup>. Por último, el cine es por naturaleza una representación concreta; cuando es llamada a dar cuenta de una generalidad opera con figuras retóricas como la sinécdoque (*pars pro toto*). De ahí que la imagen pudiera funcionar como símbolo, icono o índice de su referente. Es esta extraña condición la que hace sumamente revelador el estudio de cómo ha sido representada la Shoah a lo largo de más de sesenta años y hasta qué punto, dada su importancia cuantitativa y cualitativa, a la par que su condición extrema, dicha representación ha determinado muchos modelos de figuración de la Historia que el cine ha dado desde la mitad del siglo XX. En el presente texto, trataré de abordar los que considero hitos más significativos de esta representación, atendiendo a la cristalización en la imagen de numerosos discursos (históricos, jurídicos, literarios, artísticos, testimoniales, políticos...), siguiendo aquella concepción de Walter Benjamin que Sylvie Lindeperg aplicó a *Nuit et brouillard* (*Noche y niebla*, Alain Resnais, 1955): descubrir en el análisis del pequeño acontecimiento singular la cristalización del acontecimiento total<sup>10</sup>. Por supuesto, el lector no encontrará aquí un catálogo<sup>11</sup>.

#### PRIMERA ESTRATEGIA: LA PEDAGOGÍA DEL HORROR

El día 5 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 que hasta entonces se había considerado comportamiento de guerra. No se desconocía la existencia de campos de concentración y exterminio (los aliados habían barajado incluso la posibilidad de bombardear Auschwitz), pero la visión de las consecuencias tuvo algo de epifanía. La decisión que tomaron constituyó un hito en la representación del horror en Occidente: escogieron el tratamiento de shock como medida de castigo en primera instancia y de pedagogía a continuación, apostando por 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 alemanes que vivían en los alrededores y decían ignorar lo que había sucedido hubieron de padecer el tormento de la visión de los crímenes. La pedagogía del horror había nacido<sup>12</sup>.

En esta captación de pruebas, la imagen en movimiento desempeñó un papel crucial. Sydney Bernstein, responsable de la División de acción psicológica en el Estado mayor británico, había puesto en marcha un proyecto precoz de film documental sobre campos nazis en febrero de 1945. Estaba destinado a su difusión en Alemania, en el contexto de la culpabilización colectiva de sus ciudadanos. En dicho proyecto intervino Alfred Hitchcock en calidad de asesor y Peter Tanner como montador. Sin embargo, este film –luego denominado *Memory of the Camps*– no vio la luz hasta 1995 (*sic*), siguiendo el guión y las indicaciones de 1945 que se conservaban en los archivos del Imperial War Museum, donde fueron transferidos en 1952 procedentes del British War Office. Diez años antes, en 1985,

*A Painful Reminder*, un documental producido por Granada TV, reconstruía fragmentos y entrevistaba a director y a montador de manera retrospectiva<sup>13</sup>. La suspensión del proyecto se debió al triunfo de la postura del Foreign Office, que se inclinaba por procesar a los dirigentes nazis, cediendo la presión inculpatória sobre el resto de la población alemana.

En función de su objetivo, los criterios de rodaje del film tenían por cometido la autenticación del material filmado, por lo que privilegiaban planos largos o movimientos de cámara, en lugar de proceder a un montaje fragmentado; al propio tiempo, se disponían las intervenciones de los testigos de Bergen-Belsen (por ejemplo, su comandante Joseph Kramer) sobre un fondo de cadáveres o fosas, que garantizara la fidelidad a los espacios e impidiera sospechar la falsificación. Por su parte, los Estados Unidos no fueron a la zaga en este proceso. El Signal Corps había recibido instrucciones precisas para rodar en Dachau, si bien su mecanismo de autenticación, encomendado al cineasta George Stevens, consistió en declaraciones juradas de los responsables de los laboratorios.

Numerosas imágenes de este signo ya estaban circulando desde la primavera de 1945 por los noticiarios a través de un ágil sistema de intercambio, que implicaba remontaje, aligeramiento, introducción de una voz narradora y efectos sonoros y, por consiguiente, variaciones de énfasis. Con todo, la condena por la mirada dio un nuevo paso: el 29 de noviembre de 1945, el procurador americano Robert H. Jackson presentaba en el proceso de Nuremberg una prueba para la acusación que carecía de precedentes en la historia jurídica: un documental titulado *Nazi concentration camps*, de una hora de duración, cuyo objetivo era confrontar a los asesinos con sus crímenes<sup>14</sup>. El film, según la estrategia de autenticación de los testimonios propio de la jurisprudencia anglo-americana, iba encabezado por tres documentos escritos: el primero de ellos, fechado el 28 de agosto de 1945 y firmado por Robert H. Jackson, atestiguaba que el documental era una compilación de films realizados por los operadores de las fuerzas aliadas que avanzaban en territorio alemán, así como que su realización obedecía a órdenes dadas por el general Eisenhower. El segundo documento —una declaración jurada de 27 de agosto de 1945— firmado por George C. Stevens, declaraba que había sido responsable del Signal Corps entre el 1 de marzo y el 8 de mayo de 1945, especificaba las unidades de operadores que tomaban estos planos y certificaba que ni su contenido ni su materia habían sido alterados. El último de ellos llevaba la firma de E. R. Kellogg, director de efectos especiales fotográficos de la 20th Century Fox entre 1929 y 1941 y, con posterioridad (desde el 6 de septiembre de 1941 hasta el día de la fecha, 27 de agosto de 1945), trabajando para los servicios fotográficos de la armada americana; certificaba el examen de todo el material y su correspondencia con el negativo original, sin alteración fotográfica alguna.

John Ford, responsable de la filmación de los procesos de Nuremberg<sup>15</sup>, recibió el encargo de reunir fotos e imágenes cinematográficas rodadas por los SS, que habían sido escondidas y que fueron quemadas *in extremis*. Esto determinó el estatuto de los planos presentados: aun cuando Jackson partía de la premisa de que las imágenes *hablaban por sí solas*, éstas eran inevitablemente posteriores a la liberación de los campos y, por consiguiente, metonimias en la medida en que representaban los efectos de los crímenes y no los crímenes mismos. *Nazi concentration camps*, que incorporaba material británico,

constituía, efectivamente, una acusación sin paliativos; mas ¿contra quién? Sus imágenes no permitían formular acusaciones individuales, sino que cumplían una función semejante a las fotos que Lee Miller, antigua modelo y fotógrafa de moda, tomó en Dachau para Vogue o George Rodger y Margaret Bourke-White en Bergen-Belsen para *Life*, entre otros.

En suma, tres usos implicaba esta estrategia con las imágenes: el primero era la culpabilización colectiva alemana por los crímenes contra la humanidad cometidos durante la guerra, incluyendo la constricción a mirar de verdugos y cómplices; el segundo, su formación jurídica, en el marco de un tribunal internacional, que orientó las instrucciones prácticas de planificación técnica para la captación de pruebas; el último, íntimamente relacionado con los anteriores, pero de mayores dimensiones para la relación entre lo real y su representación, el sometimiento a un régimen de bulimia de la mirada, de acuerdo con la ingenua suposición de que ver era comprender y comprender equivalía a preservarse de la repetición. Si los dos primeros tuvieron limitaciones derivadas de la creciente confrontación entre los aliados y la *Realpolitik*, el tercero ha tenido repercusiones sin retorno para el régimen visual de Occidente en relación con las catástrofes.

Pocos expresaron la impresión que sobre el mundo inocente tuvo esta pedagogía del horror como lo hizo Susan Sontag. En su primer libro dedicado a la fotografía, revelaba el impacto desgarrador que tuvo para la niña que ella era en 1945 esta alucinante visión:

El primer encuentro con el inventario fotográfico del horror extremo —decía en su primer libro sobre la fotografía— 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 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<sup>16</sup>.

Y añadía pasando de lo autobiográfico a lo universal: “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”<sup>17</sup>.

Un estilo, si se me permite denominarlo así, se estaba forjando bajo las exigencias de documentación, los principios éticos y las necesidades jurídicas de la acusación; un estilo cuyo rasgo esencial fue la negativa a retirar la mirada de la inhumanidad provocada por el hombre y mantenerla ante los ojos extrañados. Pero la realidad así contemplada cobraba el aspecto de una sobrerrealidad, de un exceso de impresión cercano a la pesadilla; en otros



"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. Las imágenes transfiguran. Las imágenes anestesian".

SUSAN SONTANG

**Shoah**

**CLAUDE LANZMANN**

términos, nada parecía más surrealista (en su sentido original de *sur-réalité*) que esta visión. Es más, tales espectáculos amenazaban con fascinar al ojo, cuyas perversiones descendían en goces muy particulares, como advirtieron las vanguardias plásticas y literarias y Georges Bataille describió tan atinadamente en su *Histoire de l'oeil* (1928). Algo ignoraba, pues, esta estética radical puesta al servicio de la reeducación; algo que Anne-Lise Stern, desde su doble perspectiva de superviviente y psicoanalista, expresó con estas palabras: "...toda pedagogía del horror tiende a reproducir su goce"<sup>18</sup>.

Sin embargo, tratamiento de *shock* y fascinación venían atemperados por discursos explicativos que atenuaban su impacto. En otros términos, el mito de reconstruir lo que vio el primer soldado (que no es sinónimo de "lo que ocurrió") sólo es sostenible si lo desprendemos de toda la serie de discursos que lo envuelven. Por otra parte, en estas imágenes —ya montadas en forma de película, ya en el estado fragmentario que permite su migración por noticiarios—, la destrucción humana, la crueldad bárbara del sistema concentracionario nazi, quedaban encarnadas en Bergen-Belsen, seguido de Dachau, Buchenwald o Mauthausen; no en Auschwitz, del que se manejaban escasos planos cedidos por los soviéticos, pese a que, a la sazón, ya era conocido como el infierno en la tierra<sup>19</sup>. Bergen-Belsen, campo de concentración y no de exterminio, se había convertido desde finales de 1944 en un desbordante lugar de llegada de convoys 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. 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. No carece de interés recordar que una versión de ese mismo film sería proyectada en el proceso Eichmann en Jerusalén (concretamente, el 8 de junio de 1961) para reforzar una idea distinta: el genocidio judío<sup>20</sup>.

#### DE LA FICCIÓN TESTIMONIAL AL FILM DE MONTAJE

Auschwitz fue, precisamente, 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 film sobre la resistencia, 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 indelebles 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. Tal fue el efecto documental que rezumaban que Alain Resnais utilizó dos de sus planos en *Noche y niebla* como si de imágenes originales 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 interiores más convencionalmente dramatizados. Sin embargo, *La última etapa* encubre hasta la ocultación la masacre judía; en ella Birkenau no es el escenario de la solución final, sino un lugar donde el espíritu criminal del fascismo alemán fue respondido con la valerosa resistencia de las prisioneras.

En 1954, las imágenes de los campos ya habían circulado profusamente. *Nuit et brouillard* surgió de una compleja combinación de fenómenos que van de la Historia al dominio público de la memoria<sup>21</sup>. En su origen está la obra de investigación y recopilación testimonial de Olga Wormser y Henri Michel *Tragédie de la déportation 1940-1945. Témoignages de survivants des camps de concentration allemands*<sup>22</sup>; a continuación, una exposición inspirada por dicho volumen que tuvo lugar en la rue d'Ulm de París. Dos instituciones estuvieron en el origen de la iniciativa: la Commission d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale, creada en diciembre de 1951 y garante de la perspectiva histórica, y el Réseau du souvenir, que aportaba la preocupación memorística. Ambas combinaron —y negociaron— sus preocupaciones en el proceso de factura del film. La escritura de la sinopsis (Wormser y Michel) y del guión, la localización de material de archivo (foto fija, archivos cinematográficos, metraje de ficción...), el rodaje en los campos de Maidanek y Auschwitz por parte del equipo y el cuidadoso montaje se vieron coronados con la sonorización en la que el poeta Jean Cayrol, superviviente de Mauthausen y autor de unos *Poèmes de la nuit et du brouillard* aparecidos en 1946, actuó de garante moral de la obra al concebir su comentario para ser leído. No es ocioso recordar que la traducción alemana del texto fue encomendada a Paul Celan, superviviente de Auschwitz, poeta y figura crucial en la literatura de lo inefable con su escalofriante *Todesfuge* (1944)<sup>23</sup>.

Concluido en diciembre de 1955 y estrenado en enero de 1956, el film circuló ampliamente por escuelas y exposiciones, convirtiéndose en Francia (pero no sólo allí) en modelo histórico de la deportación. *Nuit et brouillard* asumió la espinosa responsabilidad de gestionar la distancia histórica que separaba su realización de los acontecimientos evocados y lo hizo por medio del montaje, encomendado a Chris Marker, combinando blanco y negro y color, foto e imagen en movimiento, voz poética y disonancias sonoras (música de Hans Eisler), movimientos de cámara sobre el paisaje y segmentación interna de las fotografías.

En este film de montaje, algunas imágenes conocidas con anterioridad cobran una nueva dimensión para hacer patente la distancia histórica; por otra parte, el color representa el estado actual —inerte, pacífico— de los escenarios del crimen en contraste con las imágenes de archivo (fotografías y fragmentos fílmicos) que designan el pasado. También el choque entre los morosos *travellings* y la breve exposición de las fotografías o los saltos bruscos de la banda sonora entre una música pastoril y unos *pizzicati* de violines y tambores que nos sumergen en el trágico pasado.

Ahora bien, aunque nombrado, Auschwitz no estaba en el ojo del huracán ni el exterminio judío es el objeto específico de *Noche y niebla*. Antes bien, aparece una vez más diluido. Varios síntomas apuntan en esa dirección: en primer lugar, Jean Cayrol era un superviviente de Mauthausen<sup>24</sup>; en segundo, aun cuando el film recorre diferentes campos, sugiere una suerte de universalización de los mismos, sin distinción entre los de concentración y los de



exterminio. Como señaló Annette Wieviórka, *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<sup>25</sup>. El propio título de la película confirma esta idea: *Nuit el brouillard* es la traducción francesa del siniestro edicto *Nacht und Nebel* (de inspiración wagneriana) redactado por el mariscal de campo Keitel el 7 de diciembre de 1941, pero concebido por el mismo Hitler, que definía la pauta de conducta para con los enemigos del Reich, a los que se haría desaparecer de la faz de la tierra sin dejar rastro. Esta elección es reveladora del protagonismo que se otorga a los prisioneros políticos en detrimento del exterminio sistemático, burocrático, de los judíos. Por último, *Noche y niebla* responde a una singular gestión de la memoria: en 1955 precisamente, corrían rumores sobre el internamiento de argelinos en campos franceses y también estaban en el horizonte los campos soviéticos; en cambio, la solución final de la cuestión judía no reclamaba, al parecer, una memoria específica.

#### POBRES IMÁGENES. UN NUEVO PROCESO

El vuelco fundamental en la memoria de la Shoah data de 1961; el acontecimiento –histórico, político, mediático– que lo encarna es el proceso en Jerusalén a Adolf Eichmann, secuestrado por los servicios secretos israelíes el 23 de mayo de 1960 y juzgado entre los meses de abril y diciembre del año siguiente. El proceso fue interpretado como el Nuremberg del pueblo judío y significó la consideración del genocidio judío como entidad independiente dentro de los crímenes nazis, al tiempo que sancionaba el papel del Estado de Israel como representante de los derechos de todos los judíos. Pero sobre todo significó el advenimiento del testigo a la palestra, pues si –como señaló Laurence Douglas– Nuremberg estuvo basado en la primacía de lo documental, a pesar de la fuerza de testimonios como el de Marie-Claude Vaillant Couturier, el juicio de Jerusalén puso el énfasis en el testimonio<sup>26</sup>. Dada la importancia que el gobierno de Ben Gurion concedió a la dimensión internacional, parejo a la función didáctica que le asignaba la acusación representada en Gideon Hausner, la cobertura mediática implicó una filmación completa del proceso en soporte videográfico, en un período en el que Israel todavía no había entrado en la era televisiva. La misión fue encargada (y no deja de ser paradójico en un proceso que tanto significaba para la identidad nacional israelí) a una empresa neoyorkina, la Capital Cities Broadcasting Corporation, y su realizador fue Leo Hurwitz.

Estas condiciones testimoniales, así como la experiencia televisiva de Hurwitz, se plasman en la forma de filmación del proceso, mediante cuatro cámaras cuya colocación, sistema de ejes y montaje se ponen al servicio de una dramaturgia del testimonio y una confrontación entre víctimas y verdugo: el uso de planos de reacción (*reaction shots*) del público ante declaraciones de los testigos, su impacto sobre el delgado ex SS en su urna protectora, la inspección en el rostro de los supervivientes aislados en primeros planos...<sup>27</sup>. Una escena representa, a decir de Annette Wieviórka, la dimensión del proceso: la declaración de Yehiel Dinour, conocido como KaTzetnik, un habitante del planeta Auschwitz, que se

desvanece ante su verdugo<sup>28</sup>. Ahora bien, la circulación de testigos que representó el proceso Eichmann propone una figura particular: el superviviente. Y como consecuencia emerge una delicada cuestión que Primo Levi denominó *zona gris*, a saber la colaboración de los judíos en el plan nazi de su exterminio, ya fuera a través de los *Sonderkommando* o de los *Judenräter* o consejos judíos.

De lo anterior se deduce la rabiosa actualidad de esas imágenes (un volumen de 350 horas), a pesar de que se hallaban abandonadas en unas cajas de formato primitivo de vídeo. Steven Spielberg, cuya implicación con la memoria de la Shoah se analizará más adelante, produjo a través de la Steven Spielberg Jewish Film Archive una selección de 45' titulada *Witnesses at the Eichmann Trial* (1999). Ahora bien, la difusión mayor de estas imágenes tuvo lugar ese mismo año de 1999, gracias a un film realizado por Rony Brauman y Eyal Sivan. Escritor y realizador descubrieron las grabaciones íntegras del proceso y realizaron con ellas un documental que se inspiraba en la célebre y controvertida tesis de Hannah Arendt en sus artículos para *The New Yorker* y luego su libro *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal* (1963)<sup>29</sup>. Siguiendo a Arendt en lo que concierne a la personalidad de ese criminal moderno, administrativo, los autores montan *Un spécialiste. Portrait d'un criminel moderne*, conculcando el orden del proceso, utilizando planos de reacción que no corresponden a los contextos en los que tuvieron lugar, transformando los encuadres y realizando panorámicas en el interior de los planos de Hurwitz que distorsionan el sentido de los relatos y de los protagonistas. Desde luego, este uso, amén de quedar prisionero del retrato de Eichmann hecho por la filósofa alemana, plantea los límites de legitimidad en el uso del archivo cuando se trata de documentos históricos, pero demuestra que, a pesar de la estructura de juicio, las intervenciones de los testigos en el proceso Eichmann introducen<sup>3</sup> los tópicos de nuestra era, aun si la ficción melodramática no había dicho su última palabra.

#### UNA ESTÉTICA DE LA EMOCIÓN: EL MELODRAMA

Peter Novick, cuyo libro sobre el Holocausto en la vida norteamericana desentrañó los entresijos de la gestión del Holocausto en Estados Unidos, desde 1945 hasta finales del siglo XX, destacaba cómo el vuelco en la representación de la Shoah entre las elites judías norteamericanas se produjo entre 1967 (guerra de los seis días) y 1973 (guerra del Yom Kipur); vuelco que estuvo en la base del protagonismo del Holocausto en la vida americana desde los años siguientes. Repentinamente, el Estado de Israel se percibía amenazado de desaparición y el fantasma del Holocausto planeó en el ambiente<sup>30</sup>. Esta asimilación entre un Israel en peligro y la sombra de la catástrofe de antaño cristalizó unos años más tarde en un relato y una iconografía sobre la Shoah difundidos en el dominio más popular y masivo de la vida norteamericana: el folletín televisivo *Holocaust*, lanzado en 1978 por la cadena NBC y dirigido por Marvin Chomsky, según texto de Gerald Green. Este influyente producto rebasó las fronteras de los pequeños círculos para alcanzar a millones de estadounidenses y, a pesar de algunas airadas críticas (del influyente Elie Wiesel, en

particular), dio una economía narrativa, plástica y emotiva al Holocausto para el americano medio. La persecución judía tomaba la forma del melodrama serial incorporándose, por añadidura, a la cotidianidad desritualizada, incluso obscena, del espacio hogareño, con sus pautados cortes publicitarios y a un *star system* actoral (Meryl Streep, James Woods...). No se escatimaron concesiones al efectismo y a la sensiblería para mostrar las vicisitudes dramáticas de la familia Weiss, saga de protagonistas judíos que contrastaba con otra familia alemana ganada para la causa nazi. Tal fue la osadía de la serie que no dudó en dotar de *glamour* a los acontecimientos más terribles, desestimando el mínimo interdicto de representación, incluido lo que sucedía en el interior de una cámara de gas. Esta falta de pudor ante lo extremo se sostenía en la presuposición de que todo puede ser representado (la muerte, la tortura, la humillación), que ningún espacio es impenetrable por la ficción y que unos actores profesionales podían encarnar a las víctimas históricas. No es casual que *Holocaust* sucediera a una serie del mismo director que, con idéntica carga de hiperemotividad, trazaba el devenir de la otra comunidad étnica socialmente activa durante los sesenta y a la sazón en pugna con el auge de la comunidad judía, la negra (*Raíces*, *Roots*, 1977). Gerald Green escogía un modelo de familia judía perteneciente a la cultivada burguesía alemana, en lugar de una familia del este, persiguiendo una más eficaz identificación de su público. En suma, por su forma, su argumentación, la elección de sus protagonistas y la hiperemotividad compasiva que suscitaba, *Holocaust* simboliza la acomodación de la representación de la Shoah a los parámetros de la vida norteamericana de finales de los setenta.

Por agudas que fueran algunas voces críticas de especialistas, historiadores e incluso víctimas ante la teleserie, *Holocausto* barrió récords de audiencia, con sus 120 millones de telespectadores en Estados Unidos, pero también logró un éxito a su paso por Alemania, sirviendo de acicate para un cuestionamiento generacional que abría la brecha del silencio, como años más tarde hizo la recepción del libro de Daniel J. Goldhagen, *Los verdugos voluntarios de Hitler*<sup>31</sup>. Ese impacto estuvo probablemente en el origen de la serie televisiva *Heimat. Eine deutsche Chronik* (1984), en la que el cineasta Edgar Reitz afrontaba la historia alemana entre 1919 y 1982 vivida por una familia rural ordinaria —los Simon del imaginario pueblo de Schabbach— a lo largo de 11 episodios, entre los que el Holocausto ocupa un lugar poco relevante. El mismo Reitz reconocía que el obstáculo alemán consistía en que la gran Historia oprimía hasta la asfixia las pequeñas historias, la vida cotidiana, de la población<sup>32</sup>. Realizando esta ficción que se quería “hecha en Alemania”, el autor reconciliaba a los alemanes, los reunía en el universo rural y apolítico del *Heimat* y expulsaba el nazismo al exterior de la comunidad<sup>33</sup>. No es arriesgado detectar en esta reacción de Reitz algo que estallaría con la *Historikerstreit* alemana ni tampoco carece de relación con el proyecto de una historia de la vida cotidiana en forma de narración audiovisual.

Sea como fuere, por el formato que lo canalizaba, la estrategia narrativa utilizada, la plasticidad emotiva y el soporte de actores, *Holocaust* asentó un estándar para representar la Shoah, que desde entonces ha corrido parejo al protagonismo del Holocausto en la sociedad norteamericana (proyectos de memorial, museos, monumentos y celebraciones). Pero si la cristalización del origen puede hallarse en la citada serie televisiva, su éxtasis se



encuentra en *Schindler's List* (*La lista de Schindler*, S. Spielberg, 1993), nudo del que fue proclamado “Año del Holocausto” en Estados Unidos. Más todavía que su precedente, la película de Spielberg plantea la importancia de los relatos mediáticos en la edificación de la imagen colectiva de un acontecimiento, es decir, la condición del film-acontecimiento<sup>34</sup>; y, por si fuera poco, constituye el punto álgido de un proceso de americanización del Holocausto, debidamente condecorado en la escena mediática norteamericana: de igual modo que *Holocaust* cosechó los Emmy televisivos de 1978, *La lista de Schindler* arrasó con siete óscars en 1993.

En efecto, *La lista de Schindler* suministraba un “master narrative” o metarrelato para representar la Shoah, sintonizando con una cadena de acontecimientos. En abril de ese mismo año abría sus puertas el United States Holocaust Memorial Museum, en Washington, cuyos debates previos habían animado la vida americana desde finales de los setenta, la serie de Marvin Chomsky era repuesta en televisión, un acuerdo en Nueva Jersey instituía la enseñanza del Holocausto en las escuelas y, en un mar de conmemoraciones, la memoria de esta catástrofe se erigía en epítome moral llamada a preservar contra cualquier forma de racismo. En el corazón de este fenómeno, *La lista de Schindler* se convertía en parte de un rito simbólico de paso<sup>35</sup>, explicitando en el periplo narrativo de los personajes la inevitabilidad del lazo entre la liberación de los campos y la creación del Estado de Israel<sup>36</sup>. Efectivamente, el film de Spielberg traza una elipsis entre la llegada del Ejército Rojo a Auschwitz y la tierra prometida que apunta en el horizonte –Israel–, a cuya llegada el film recobra un resplandeciente color (que sólo tuvo en la huella mnémica de la niña del vestido rojo durante la evacuación del ghetto de Cracovia) al tiempo que la presencia de los supervivientes reales se impone a los actores<sup>37</sup>.

Consciente de la magnitud extracinematográfica de su empresa, Spielberg dirigió personalmente su campaña de comercialización para evitar riesgos de interpretación. Ahora bien, si el film de Spielberg sigue las huellas de *Holocausto* en su inclinación melodramática y la demiurgia de la mirada (nada escapa al ojo de un director convertido en demiurgo de la Historia), sus diferencias no son menos notables. Por una parte, Spielberg confiere espectacularidad estética a unos procedimientos que, en *Holocausto*, se limitaban al pequeño consumo del hogar: formato panorámico, duración atípica (195’) difícil de encajar en los programas habituales de sala, recurso inusual a técnicas cinematográficas radicales, cuidadoso diseño de producción y énfasis en la idea de superviviente (en lugar de acentuar la muerte de las víctimas). En aparente contradicción, el recurso al blanco y negro a lo largo de casi todo el film se combina con el uso de una agilísima cámara en mano que se comporta como el ojo de un reportero que penetra inopinadamente en una traumática acción en curso. El anacronismo es evidente, pero de altísima eficacia: a diferencia de las pesadas cámaras de los años cuarenta, esta cámara móvil recuerda nuestras modernísimas *steadycams*. Por otra parte, el efecto de reportaje queda sometido (y, a la par, disimulado) a (por) un minucioso diseño de producción, en el que composiciones del complejo encuadre panorámico, uso de la profundidad de campo, dirección de actores y movimientos de cámara garantizan calculadas descargas sobre el espectador. Aunando, pues, los más efectistas procedimientos de la ficción y el nervio documental propio del periodismo de la

era televisiva, *La lista de Schindler* limita al sur con el folletín, se refuerza con técnicas documentales usadas anacrónicamente y apunta al norte hacia el argumento estrella de los nuevos tiempos: el testimonio. Aun cuando el film no recurre a testigo alguno, fue el disparadero de un proyecto algo megalómano emprendido por el director, cuyo objetivo era almacenar testimonios videograbados por todo el mundo, la *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*<sup>38</sup>. Es precisamente este carácter fronterizo y modelizador lo que otorga a la película de Spielberg un papel fundamental<sup>39</sup>.

#### TESTIMONIO Y DOCUMENTO: SHOAH

Entre *Holocausto* y *La lista de Schindler* había transcurrido un largo trecho y, si bien es cierto que ambos moldearon la imaginiería del Holocausto, lo hicieron desde el presente de una comunidad —la norteamericana— que se encontraba reestructurando su “americanidad” (gestión de las identidades, étnicas y religiosas, que la formaban, imposición de una ideología del victimismo en detrimento de la épica del heroísmo...). Otras imaginierías decadentistas y perversas, como la de Liliana Cavani (*Portiere di notte*, 1974) o Lucchino Visconti (*La caduta degli dei*, 1969), aunque de menor alcance, habían impregnado el cine europeo. No es éste el lugar propicio para extenderse sobre el particular. Lo cierto es que el ascenso del revisionismo y el negacionismo recibió un golpe radical en el año 1985, cuando el cineasta Claude Lanzmann dio a la luz su film *Shoah*. Su tema no eran los campos nazis en general, sino exclusivamente la Solución final (*Endlösung*), por lo que el film tomó unos derroteros muy particulares: se iniciaba en Chelmno, donde se habían realizado las primeras pruebas de gaseamiento de judíos en camiones, y concluía inmediatamente después de la sublevación del ghetto de Varsovia. En consecuencia, *Shoah* localizaba su atención en los campos de exterminio ubicados en Polonia (Chelmno, Belzec, Sobibor, Maidanek, Treblinka y Auschwitz-Birkenau) y en el proceso de evacuación de los ghettos.

Sea como fuere, la apuesta más radical de Lanzmann se refería a la materia documental: un rechazo sin paliativos de la imagen de archivo (fotografía, metraje fílmico) para centrarse en el testimonio, la palabra viva; de los testigos (víctimas, verdugos, observadores)<sup>40</sup> que son conducidos por el director a los lugares del crimen tal y como subsistían en el momento del rodaje, a saber: mudos y desfigurados, con huellas casi borradas, idílicos o hermosos en ocasiones. O, cuando ello no era posible, sumiendo al protagonista en una situación que reproducía la de antaño. Hay, pues, una doble estrategia: por una parte, la inversión de la pedagogía del horror, en una época que Lanzmann califica de la “no-prueba” y, en consecuencia, una visita a los “no lugares de la memoria” (combinando el concepto acuñado por Pierre Nora con la preminencia de los espacios de paso en la supermodernidad en la antropología que Marc Augé reescribiría más tarde comentando a Michel de Certeau)<sup>41</sup>; por otra parte, un trabajo con el testimonio que combina el respeto a la palabra con licencias artísticas de montaje. La intención es diáfananamente memorística y no histórica: no se trata tanto de investigar el proceso de exterminio, cuanto de indagar sus huellas en el presente, haciendo de la confrontación entre el presente del actor y el decorado

deformado de antaño una chispa de la que –según el autor– habría de emerger la verdad. Mas ¿cuál es esta verdad?, ¿qué estructura posee?

Lo más llamativo es que ese potente intelectual que es Lanzmann (sucesor de Jean-Paul Sartre al frente de *Les temps modernes*) ha logrado capitalizar la interpretación de su obra, convirtiéndose durante dos décadas en el exegeta por excelencia de *Shoah*, a cuyos planteamientos pocos autores han osado interponer discusión o límites. Al apostar por una abolición de la distancia que separa el pasado del presente, al renunciar a la imagen de archivo, Lanzmann se interna por una senda de atemporalidad declarada que aspira a reproducir el trauma más que a analizar sus causas<sup>42</sup>. No en vano dirá el autor que su negativa a comprender radica en la convicción (ciertamente inspirada en unas palabras de Primo Levi) de que comprender es el primer paso para justificar. Ante la desaparición de las huellas, el titánico esfuerzo de Lanzmann radica en crearlas al calor del choque entre testigo y lugares. Renunciar a la historia (a la comprensión, a la comparación, al estudio de las causas y las consecuencias), abolir el tiempo, crear nuevas huellas que resistan y desmonten los discursos negacionistas... En suma, todo apunta al mito, aun si éste está fuertemente influido por una epistemología psicoanalítica: “Un film dedicado al Holocausto no puede ser más que un contramito, es decir, una investigación sobre el presente del holocausto o, cuando menos, sobre un pasado en el que las cicatrices están tan frescas y vivamente inscritas en los lugares y las conciencias que se da a ver en una alucinante intemporalidad”<sup>43</sup>. De ahí, la obsesión –que Lanzmann toma de Hilberg– por *la primera vez*, pues a continuación se impone la mecánica ciega de la repetición. 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 entraña arrebatarlos de manos del historiador y depositarlos en otras, las del narrador, las del artista, las de mitógrafo. Bien sabemos que 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 radical originalidad de *Shoah* consiste en desvelar el lado escatológico de la *Shoah* al tiempo que funda un mito<sup>44</sup>.

Al inscribir su película en el régimen del mito, la solidez de *Shoah* se transforma en indestructible, hermética, impenetrable. Subyace a este film la idea lacaniana de que la verdad tiene estructura de ficción<sup>45</sup>. El mismo Lanzmann confiaba a Raul Hilberg el anhelo artístico que lo movía: sólo un consumado artista podría recrear el hecho, pues tal recreación representa un acto de creación en sí<sup>46</sup>. Así se explica la minuciosa arquitectura que Lanzmann da a su documental, la distribución de los testimonios en forma de mosaico, el coro de voces, la conducción del artífice, el hostigamiento incluso de algún testigo<sup>47</sup>. Un ejemplo lo ilustrará.

Uno de los más extensos testimonios que recorren *Shoah* es el de Filip Müller, un superviviente del *Sonderkommando* de Birkenau. Sus memorias, que portaban el significativo título de *Sonderbehandlung (Tratamiento especial)*<sup>48</sup>, permiten efectuar una comparación reveladora: el texto escrito resulta monótono y carente de progresión, muy a pesar de lo extremo de las experiencias que narra. Lanzmann, sin embargo, sabe aprovechar la hermosa voz de Müller, el carácter espectral de sus silencios y sus ojos extraviados que parecen

visualizar la escena de antaño. El repentino salto de los tiempos verbales, los recorridos de la cámara por las ruinas nevadas del crematorio y las cámaras de gas dan la sensación de precipitar la abolición del tiempo a la que aspira Lanzmann. Es así como los lugares insípidos, incluso bellos, se pueblan de fantasmas mortíferos, de gritos proferidos en la lengua hiriente de los amos, de terror y de muerte. La última intervención de Müller en *Shoah* se refiere al imperativo de testimoniar: abatido por la llegada de un convoy procedente de su pueblo natal, el joven decide entregar su vida y penetra en la cámara de gas donde realizaba su sórdido trabajo para morir. Entonces, una de las víctimas formula la necesidad de su supervivencia para alzar su voz en nombre de los muertos. En las memorias escritas, el hecho queda sepultado en la vivencia de Müller y se limita a repetir un tópico de la literatura concentracionaria; colocado por Lanzmann como colofón de ocho intervenciones anteriores esparcidas por la película, elevan al personaje hasta transformarlo en un ser casi seráfico al que ha sido confiada la misión de la memoria: aquél que ha rozado la muerte está legitimado como ningún otro<sup>49</sup>.

Nada explica la estructura como el comienzo y el final<sup>50</sup>. *Shoah* se abre sobre un espacio idílico, un *locus amoenus* atravesado por un río. Es Chelmno. Sobre una barca, un hombre envejecido entona una canción. Acto seguido, acompañado por una cámara que escruta su rostro, contempla un bosquecillo: “Es difícil de reconocer –dice–, pero aquí quemaban gente”. De repente, un fantasma preña este espacio puro y límpido. Lo que en él falta –lo terrible– no acude a su cita por medio de imágenes de archivo (no las hay), sino que se nos da a ver a través de un encuentro paralizador entre el testigo y el lugar camuflado. Una escalofriante panorámica desentraña de entre la hermosa campiña polaca la alucinación de una inmensa columna de fuego, de 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 desencadenó el engranaje.

Después de nueve intensas horas, Lanzmann concluye su film con un episodio cronológicamente ambiguo: la vida cotidiana asfixiante en el gueto de Varsovia, el diario de Adam Czerniakov, la visita de Jan Karski al ghetto, el comienzo de las deportaciones a Treblinka, el suicidio de Czerniakov y, por último, la sublevación. Este último hecho es relatado por Itzhak Zuckermann (conocido como Antek), quien refiere un infernal viaje iniciático por las alcantarillas, al cabo del cual emergió a la luz para encontrar una ciudad fantasma y desierta. Sus palabras, las últimas que se oirán en la película, son: “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, separan esta voz del cierre. Las palabras de Antek 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, es el primer habitante de un universo 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 respectivamente de los orígenes (la invención de la destrucción) y del Apocalipsis (la



consumación del exterminio): Simon Srebnik nos abre a ese mundo que Lanzmann rescata de la muerte (el olvido) para devolvérselo en el fragor de la matanza; 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<sup>51</sup>.

*Shoah* parecía inaugurar un panorama nuevo. Así lo creyó su director, que quedó estupefacto ante el éxito de *La lista de Schindler*: “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”<sup>52</sup>. Las contradicciones y los solapamientos de los imaginarios de la Shoah son, como vemos, más complejas de lo que parecen.

#### DOCUMENTO Y TESTIMONIO: EL ÁLBUM DE AUSCHWITZ

La superposición de imaginarios documentales, testimoniales y ficcionales confiere a los años ochenta y noventa un aire heterogéneo y ecléctico que se prolongará en el siglo XXI: si bien puede hablarse del advenimiento del testigo, ello no torna automáticamente obsoletos otros planteamientos ya ensayados con anterioridad<sup>53</sup>. Para enredar todavía más la madeja basta con reparar en un film que pasó sin gran revuelo en los años ochenta, ahogado por la fiebre de *Shoah*, pero que combinaba documento y testimonio de una forma muy interesante: *Auschwitz. L'album, la mémoire*, realizado en 1984 por Alain Jaubert<sup>54</sup>. El punto de partida es el célebre Album de Auschwitz que se encuentra expuesto en Yad Vashem: un cuaderno de 198 fotos aproximadamente (las hay repetidas) que constituye un reportaje de la llegada al campo de un convoy de judíos húngaros (comunidad que gozó de una situación privilegiada hasta marzo de 1944, cuando se precipitó su liquidación ante el avance soviético). Las fotos documentan la llegada, la selección, confiscación de bienes y preparación para la liquidación física en Birkenau, de un transporte de mayo de 1944. El azar quiso que este álbum encuadernado cayera en manos de Lili Jacob, superviviente precisamente de ese mismo transporte, que tenía a la sazón 18 años de edad<sup>55</sup>. En los procesos de Frankfurt de 1964 se descubrió la identidad de los dos fotógrafos de las SS que realizaron el reportaje, si bien permanecen oscuras las razones del mismo: el Oberscharführer SS Bernhard Walter y el Unterscharführer SS Ernst Hoffmann. El primero había sido jefe del Servicio de Identificación y el segundo su ayudante, y ambos se habían encargado de fotografiar a los prisioneros que ingresaban en el campo (con exclusión de judíos y gitanos). Lo relevante de estos documentos fotográficos es que, junto con las cuatro fotografías mencionadas al principio del Sonderkommando de Auschwitz, representan la cercanía máxima de la imagen documental al proceso de exterminio.

En primer lugar, Alain Jaubert organiza su film, a través de una *voice-over*, como una interrogación sobre lo que las fotografías representan: ¿por qué este encuadre en lugar de otro?, ¿qué ocurre en el límite del campo?, ¿qué hay antes y, sobre todo, qué viene después?, ¿qué miran exactamente los judíos fotografiados?, ¿cómo reaccionan ante la presencia de los fotógrafos? Y es que, en realidad, estas imágenes ocultan otras que se encontraron cerca y jamás fueron inmortalizadas. Es esa relación entre lo visible y lo invisible lo que intriga. En segundo lugar, la cámara explora las imágenes en su textura, en sus detalles: los agranda para hacernos percibir una mirada, un gesto, un vestuario, una barba...; los recorre penetrando en su interior, sumergiéndonos en ese escenario del terror que la foto ha fijado para siempre<sup>56</sup>. En tercer lugar, traza un itinerario, pues el álbum se hallaba dividido en epígrafes que indican el proceso que va desde la llegada del tren hasta la espera del gaseamiento en un bosquecillo colindante; epígrafes cuyo desciframiento requiere una competencia lingüística en ese lenguaje eufemístico que fue el del exterminio. Un recorrido, pues, cuyo destino no ha sido fotografiado y que reconstruye una temporalidad fatídica, un relato sin fin nombrable. Por último, Jaubert introduce las voces de cuatro supervivientes de entre los judíos húngaros; cuatro mujeres identificadas por sus voces, su nombre y el número de su matrícula en Auschwitz, mas jamás visualizadas: Louise (75125), Janine (78648), Anne (78765) y Violette (51937). Con todos estos ingredientes, el documento deja de ser un hecho para convertirse en un problema.

#### A GUISA DE CONCLUSIÓN

Quienes realizaron o proyectaron los films que han modelado el imaginario de la Shoah manifestaron un auténtico celo por tutelar su interpretación. Ninguno de ellos, que yo sepa, se resignó a hacer tan sólo una película; todos aspiraban a algo más. Ese algo más es el poder performativo que la pragmática lingüística atribuye a ciertos actos de habla y que en la antropología de Lévi-Strauss tomó el nombre de *eficacia simbólica*: relatos que aspiran a producir un cambio en lo real. Y, a su manera, lo consiguen. En ellos quedan las huellas del lugar –ideológico, trascendental, religioso, político, nacional, racial...– desde el que enuncian. Tales relatos y la iconografía en la que cristalizan irradian sobre y de otras formas narrativas entretejiéndose con ellas: museos, exposiciones, libros, testimonios, literatura, artes plásticas, arquitectura monumental, ceremoniales o rituales. Y es que la representación fotográfica y cinematográfica de la Shoah ha puesto a prueba durante más de seis décadas nuestros instrumentos de comprensión, de lenguaje y de imagen; nuestros instrumentos –añadamos– y sus límites, ya sean reales, ya éticos. Tal vez porque se sintieron siempre en falta respecto a lo ocurrido, porque anunciaron que no había palabras, imágenes ni conceptos para entender lo sucedido, su lenguaje, sus iconos y su reflexión han podido ser tan fértiles.

<sup>1</sup> Didi-Huberman, G. (2003): *Images malgré tout*, Paris, Minuit, p. 11.

<sup>2</sup> “Lo que se ha hecho imposible desde Auschwitz es escribir poemas como antes, pues esta ruptura de civilización ha cambiado el contenido de las palabras, ha transformado el material mismo de la creación poética y la relación del lenguaje con la experiencia, obligándonos a pensar que lo ha desfigurado para siempre” (Traverso, E. (1997): *L'Histoire déchirée. Essai sur Auschwitz et les intellectuels*, Cerf, París, p. 124).

<sup>3</sup> Sánchez-Biosca, V. (2001): “Représenter l'irreprésentable. Des abus de la rhétorique”, en Bertin-Maghit, J. P. y Fleury-Vilate, B. (eds.), *Les institutions de l'image*, Paris, EHESS, pp. 169-178.

<sup>4</sup> Nancy, J. L. (2001): “La représentation interdite”, en *L'art et la mémoire des camps. Représenter, exterminer*, Paris, Le genre humain, pp. 14-15.

<sup>5</sup> El texto de Didi-Huberman que abre el libro citado había desatado la polémica con anterioridad, al ser publicado en el catálogo coordinado por Chéroux, C. (2001): *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Marval.

<sup>6</sup> *Un vivant qui passe* (1997), en torno a una entrevista mantenida en 1979 con el suizo Maurice Rossel, representante en Alemania de la Cruz Roja Internacional, que visitó Auschwitz en 1942 por cuenta propia y, al año siguiente, encabezó la delegación encargada de inspeccionar el campo de Theresienstadt *Sobibor. 14 octobre 1943, 16 heures* (2001), basada en una entrevista con Yehuda Lerner, superviviente de la sublevación de Sobibor, cuyo motivo es la apropiación de la violencia por parte de los judíos. Puede consultarse nuestro análisis de este film en “La representación y lo inhumano. *Sobibor. 14 octobre 1943, 16 heures* (Claude Lanzmann)”, *Quintana*, n° 6 (2007), pp. 139-148.

<sup>7</sup> Una polémica que ha hecho historia se remonta a la crítica de Kapo (Gillo Pontecorvo, 1961) por parte de Jacques Rivette (“De l'abjection”, *Cahiers du cinéma* n° 120, junio de 1961), en la que reprochaba al director la espectacularidad de un travelling en el momento del suicidio de la protagonista al lanzarse contra la alambrada electrificada. Serge Daney volvió sobre el argumento en “Le travelling de *Kapo*” (*Traffic*, n° 4, otoño 1994) y el argumento está en la base de la conocida afirmación de Godard de que un travelling es una cuestión de ética.

<sup>8</sup> La cuestión interesa crecientemente a la historia cultural, como demuestra el libro de Burke, P. (2005): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, en cuyo seno –justo es decirlo– la imagen fotomecánica tiene escaso lugar y es objeto de consideraciones excesivamente generales.

<sup>9</sup> Significativamente, *Belzec* (Guillaume Moskovitz, 2005), un film sobre la ausencia, rodado en el lugar bucólico donde estuvo el campo, con motivo de una inspección arqueológica para localizar los cuerpos.

<sup>10</sup> Lindeperg, S. (2008): *Nuit et brouillard. Un film dans l'histoire*, Paris, Odile-Jacob, p. 11. La idea benjaminiana se encuentra desarrollada en la inconclusa Obra de los pasajes, pero atraviesa la entera producción del autor.

<sup>11</sup> Existen competentes libros de conjunto que, como es lógico, son discutibles. Véase, por ejemplo, Insdorf, A. (1989) (2ª ed.): *Indelible shadows. Film and the Holocaust*, Nueva York, Cambridge University Press.

<sup>12</sup> Matard-Bonucci, M. A. y Lynch, É. (eds.) (1995): *La libération des camps et le retour des deportés*, Bruselas, Complexe.

<sup>13</sup> Véase para todo este apartado Lindeperg, S. (2000): *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération: archives du futur*, Paris, CNRS, pp. 228-273.

<sup>14</sup> Véase el documentado estudio de Douglas, L. (2001): *The Memory of Judgment. Making Law and History in the Trials of the Holocaust*, New Haven & Londres, Yale University Press, parte primera.

<sup>15</sup> John Ford recibió de Donovan el encargo de filmar un resumen del proceso, Este material ha sido editado recientemente por Christian Delage en su film *Le procès de Nuremberg. Les nazis face à leurs crimes* (2006), que incluye también *Nazi concentration camps*, así como el documental soviético *Las atrocidades cometidas por los invasores germano-fascistas en URSS* (véase nota 19).

<sup>16</sup> Sontag, S. (1981): *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, pp. 29-30

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>18</sup> Stem A. L., cit. por Wieviorka, A. (1998): *L'ère du témoin*, Paris, Plon, p. 170.

<sup>19</sup> El Ejército rojo llegó a Auschwitz el 28 de enero de 1945, pero meses más tarde recompusieron la escena para mostrar la euforia de la liberación. Las vendas nuevas, los rostros y cuerpos considerablemente mejorados recomendaron retirar el film (Mark Anne Matard-Bonucci, "Le difficile témoignage par l'image", en *La libération des camps et le retour des déportés*, p. 77). Pese a todo, el 19 de febrero de 1946, los soviéticos anunciaban la proyección de un film de una hora de duración preparado para el proceso de Nuremberg titulado *Las atrocidades cometidas por los invasores germano-fascistas en URSS*, cuya segunda parte se ocupaba de Maidanek y de Auschwitz-Birkenau.

<sup>20</sup> Entre las reapariciones de estos planos, el film de ficción *Judgment at Nuremberg* (*Vencedores y vencidos*, Stanley Kramer, 1961) los hace funcionar, en el contexto del caso Alstoetter (proceso de juristas en Nuremberg conducido por americanos), como evidencia del Holocausto; y en 1985, fue utilizada una parte del mismo en el proceso contra el negacionista Ernst Zundel (véase Lawrence Douglas, *The Memory of Judgment*, pp. 62-63 *et passim*).

<sup>21</sup> El libro de Sylvie Lindeperg, *Nuit et brouillard*, y cuya argumentación seguimos, puede considerarse definitivo en este sentido. Véase también Raskin, R. (1987): *Nuit et brouillard*, Aarhus, Aarhus University Press.

<sup>22</sup> Wormser, O. y Michel, H. (eds.) (1954): *Tragédie de la déportation, 1940-1945. Témoignages de survivants des camps de concentration allemands*, Paris, Hachette.

<sup>23</sup> Un plano levantó las iras de la censura: una foto de archivo del campo de Pithiviers (abril de 1941), en cuyo primer plano se identificaba a un gendarme francés, prueba de la colaboración francesa en la deportación. El plano fue disimulado en la versión final con una viga transversal sobre el fotograma.

<sup>24</sup> Cayrol, J. (1997): *Nuit et brouillard, suivi de De la mort à la vie*, Paris, Fayard.

<sup>25</sup> Wieviorka, A. (1992): *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, Paris, Plon, p. 434.

<sup>26</sup> Lawrence Douglas, *The Memory of Judgment*, p. 104.

<sup>27</sup> Véase Lindeperg, S. y Wieviorka, A. (2008): "Filmer le procès Eichmann", en *Univers concentrationnaire et génocide Voir, savoir, comprendre*, Paris, Mille et une nuits, pp. 77-113.

<sup>28</sup> Wieviorka, A. (2007): "Le Témoin filmé", en Jean-Michel Frodon (ed.), *Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fondation pour la Mémoire de la Shoah/ Cahiers du cinéma, pp. 224-225.

<sup>29</sup> Arendt, H. (1967): *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona, Lumen. Precisamente, las cuestiones que con escasa empatía ponía de relieve Arendt sobre la colaboración y la sumisión judía habían sido puestas de relieve por Raul Hilberg precisamente en 1961, coincidiendo con el proceso Eichmann, en su impresionante (2005): *La destrucción de los judíos europeos*, Madrid, Akal. .

<sup>30</sup> Novick, P. (2007): *Judíos, ¿vergüenza o victimismo? El Holocausto en la vida americana*, Madrid, Marcial Pons. También Finkelstein, N. G. *La industria del holocausto. Reflexiones sobre la explotación del sufrimiento judío*, Madrid, Siglo XXI, 2002; y Cole, T. (1999): *Selling the Holocaust. From Auschwitz to Schindler. How History is bought, packaged and sold*, Nueva York, Routledge.

<sup>31</sup> Goldhagen, D. J. (1997): *Los verdugos voluntarios de Hitler. Los alemanes corrientes y el Holocausto*, Madrid, Taurus. No es habitual que la obra de un historiador asuma tal protagonismo en

el dominio cultural. Sin duda, Goldhagen dominaba los códigos narrativos y de la emoción de masas, que preñan la argumentación de su libro, el cual está revestido, pese a todo, del aparato formal de la investigación. La indignación de los especialistas se tornaba sorpresa ante el impacto del libro entre las nuevas generaciones de alemanes.

<sup>32</sup> Citado por Fleury-Villate, B. (1995): *Cinéma el culpabilité en Allemagne, 1945-1990*, Perpignan, Institut Jean Vigo, p. 101.

<sup>33</sup> Respecto a las críticas neoyorkinas al film, véase Reimer, R. C. y Reimer, C. J. (1992): *Nazi-Retro Film, How German Narrative Cinema Remembers the Past*, Nueva York, Twayne, pp. 188-192.

<sup>34</sup> En el sentido que le da Nancy Berthier de “películas que constituyen en sí unos acontecimientos históricos y cuyo sentido se vincula más a la Historia que a la historia del cine. Como tales, se inscriben en las memorias colectivas, constituyendo puntos de referencia, de fijación, de cristalización memorísticas” (“Raza, de J. L. Sáenz de Heredia, una ‘película-acontecimiento’”, en Sánchez-Biosca, V. [ed.], (2007): *España en armas. El cine de la guerra civil española*, Valencia, MuVIM, p. 53).

<sup>35</sup> Loshitzky, Y. (1997): “Introduction”, *Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on Schindler's List*, Indiana, Indiana University Press, p. 2.

<sup>36</sup> Ése había sido ya el argumento de *Exodus*, la película de Otto Preminger (1960), basada en la novela de Leon Uris.

<sup>37</sup> Lozano, A. (2001): *Steven Spielberg. La lista de Schindler*, Barcelona, Paidós, pp. 30 y 38.

<sup>38</sup> www.vhf.org

<sup>39</sup> Jacques Walter apuntó hace tiempo los riesgos de industrialización de testimonios en este proyecto “Les Archives de l'Histoire Audiovisuelle des Survivants de la Shoah. Entre institution et industrie, une mémoire mosaïque en devenir”, en Jean-Pierre Bertin-Maghit y Béatrice Fleury-Villate, *Les institutions de l'image*, pp. 187-200. Annette Wieviorka se había ocupado ya del proyecto *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies*, emprendido desde la Universidad de Yale en 1982 (*Déportation et génocide*, pp. 161 y ss.).

<sup>40</sup> El tríptico se inspira en Raul Hilberg (filmado por Lanzmann en Vermont cuando trabajaba sobre el diario de Abraham Czerniakow), cuyo protagonismo argumental es muy destacado en Shoah. Véase del autor (1992): *Perpetrators, Victims, Bystanders. The Jewish catastrophe 1933-1945*, Nueva York, Harper Collins.

<sup>41</sup> Nora, P. (ed.), (1984-1992): *Les lieux de mémoire*, París, Gallimard; Augé, M. (1992): *Les non-lieux. Introduction a une anthropologie de la surmodernité*, París, Seuil.

<sup>42</sup> Todorov, T. (1994) (2ª ed. corregida): *Face à l'extrême*, París, Seuil, pp. 287-294.

<sup>43</sup> Lanzmann, C. (1990): “De l' Holocauste à *Holocauste* ou comment s'en débarrasser”, in *Au sujet de Shoah*, París, Belin, p. 316.

<sup>44</sup> Elie Wiesel había comparado Auschwitz al Sinaí (cit. por Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, ya cit., p. 63) y el rabino Irving Greenberg lo asoció además a la Tora (cit. por Peter Novick, *Judíos, ¿vergüenza o victimismo?*, p. 291).

<sup>45</sup> No es casual el estímulo que el film supuso en los psicoanalistas. En el libro colectivo *Shoah Le film. Des psychanalistes écrivent* (Jacques Granger, París, 1990) se habla de “pasar las huellas mnémicas a huellas físicas”, “palabra plena”, “escena originaria”; además, la noción de lo ‘real’ lacanianiano como aquello que no puede ser alucinado por el sujeto resulta especialmente fértil para tratar de Shoah.

<sup>46</sup> Hilberg, R. (1996): *La politique de la mémoire*, París, Gallimard, p. 79. En la misma dirección apuntan las palabras de Simone de Beauvoir, quien, en su introducción a la edición en el libro de *Shoah*, se reconoce abrumada por “semejante alianza del horror y la belleza” (en Lanzmann, C. (1985): *Shoah*, París, Fayard, p. 10).

<sup>47</sup> El testimonio forzado ante la cámara de Abraham Bomba en Hebrón fue oportunamente denunciado por Peter Novick, *Judíos ¿vergüenza o victimismo?*, pp. 295 y 377.

<sup>48</sup> Müller, F. (1980): *Trois ans dans une chambre à gaz*, Paris, Pygmalion/Gerard Watelet.

<sup>49</sup> La incomodidad, mencionada más arriba, de tratar con la llamada por Primo Levi *zona gris* hace todavía más significativa la labor de Lanzmann.

<sup>50</sup> Claude Lanzmann, *Shoah*.

<sup>51</sup> 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 transportado a Auschwitz-Birkenau relatan sus vivencias en los lugares de su detención y visitan el campo de Auschwitz. *Drancy Avenir* (Arnaud des Palieres, 1996) enuncia un discurso parasitario respecto a la película de Lanzmann, pero intentando hacerlo desde la voz de un francés no judío, visitando el lugar donde antaño estuvo el campo de Drancy, convertido hoy en unas viviendas HLM.

<sup>52</sup> Lanzmann, C.: "Holocauste, la représentation impossible", *Le Monde*, 3/03/1994, citado por Lindeperg, *Clio de 5 à 7*, p. 195.

<sup>53</sup> El formato DVD permite publicar testimonios con apoyo documental o académico. Valga como ejemplo *14 récits d'Auschwitz* (Caroline Roulet y Anette Wieviorka, 2002) y el modesto DVD testimonial que acompaña el libro de Claudine Drame, C. (2007): *Des films pour le dire. Reflets de la Shoah au cinéma. 1945-1985*, Ginebra, Metropolis.

<sup>54</sup> La comercialización del film en DVD en el año 2005, con sus extras (entrevista con el realizador por Sylvie Lindeperg, presentación de Auschwitz por Annette Wieviorka), conecta bien con las problemáticas que hoy interesan a los historiadores sobre el estatuto de los documentos visuales en relación con los testimonios.

<sup>55</sup> Véase Gutman, I. y Gutterman, B. (eds.) (2004): *The Auschwitz Album. The Story of a Transport*, Jerusalén, Yad Vashem & Auschwitz Birkenau State Museum, (segunda edición actualizada, con identificación de víctimas en fotos; la primera data de 2002). El álbum había sido ya editado por Serge Klarsfeld en Francia (1980) y por Peter Hellmann en Estados Unidos (1981). Con el proceso Eichmann, el álbum adquirió gran relevancia, como también en los procesos de Frankfurt (1964).

<sup>56</sup> ¿No insistieron todos los grandes teóricos de la fotografía (Roland Barthes, Walter Benjamin, Susan Sontag...) en el indisoluble vínculo que mantiene con la muerte?

# UNIVERSOS CONCENTRACIONARIOS

. 2 .

LITERATURA TESTIMONIAL, MÚSICA, TEATRO, CINE  
Y TANATOPOLÍTICAS DEL UNIVERSO CONCENTRACIONARIO NAZI



EDICIÓN A CARGO DE  
Antonio Montesino  
Mary Roscales  
José Mediavilla

**Glocalia 15**

Taller de Antropología Social de La Ortiga

— HOMENAJE A VICTOR KLEMPERER Y ROBERT ANTELME —

## ÍNDICE

- 009 (Con)citaciones introductorias
- 011 PAZ MORENO FELIU  
La humillación como ritual iniciático.  
El proceso de deshumanización de las víctimas
- 031 ALBERTO SUCASAS  
Del cuerpo concentracionario
- 043 GUILLERMO RENDUELES  
Locos, demonios o burócratas: los asesinos de masas nazis
- 079 REYES MATE  
Primo Levi, el testigo.  
Una semblanza en el XX aniversario de su desaparición
- 097 TOMAS BOROVSNSKY Y EMMANUEL TAUB  
Biopolítica y nazismo: una lectura del genocidio moderno
- 113 IGNACIO MENDIOLA  
Lectura biopolítica de los campos antes y después de Auschwitz
- 127 JOSÉ ANTONIO ZAMORA  
Estética del horror. Negatividad y representación después de Auschwitz
- 147 PATRICIO A. BRODSKY  
El uso del eufemismo en la jerga política nazi:  
de la exclusión de la lengua al exterminio de los sujetos
- 157 JAIME VÁNDOR  
Los campos en la literatura.  
Reflexiones y ejemplos de la narrativa concentracionaria



- 177 MIRTA MAIDANA  
El teatro olvidado de los guetos. Las ligas culturales judías 1933-1941,  
y los guetos de Terezín, Vilna y Varsovia 1940-1945.
- 189 FRANCISCO RAMOS  
Música en el Lager: creación y aniquilamiento
- 215 VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA  
Sombras de guerra: las imágenes cinematográficas de la shoah
- 237 STEFAN ZWEIG  
Dos cartas inéditas  
(Introducción y traducción de Ana M<sup>a</sup> Cartolano)
- 242 HANS MAGNUS ENZENSBERGER  
Los desvanecidos
- 243 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS
- 244 LEER, ESCRIBIR, EDITAR, DIFUNDIR Y DELIBERAR: MEMORIA PATRIMONIAL,  
COMPROMISO CÍVICO Y SOBERANÍA CULTURAL EN EL PROYECTO DE LA ORTIGA
- 244 Fondos bibliográficos de *La Ortiga* sobre el Universo Concentracionario nazi
- 247 Películas y documentales exhibidos en los foros de *La Ortiga* sobre la Shoá
- 248 Músicas del Universo Concentracionario nazi programadas  
en las audiciones de los foros de *La Ortiga*
- 249 Los trabajos, los días y las resistencias. Patrimonio material e inmaterial  
de un proyecto cívico de soberanía cultural
- 253 Colofón