

UN ARCHIVO INSOMNE: PRODUCCIÓN Y MIGRACIÓN DE IMÁGENES CINEMATOGRÁFICAS DEL GHETTO DE VARSOVIA

A sleepless archive: production and migration of images from the Warsaw ghetto

Vicente Sánchez-Biosca*

RESUMEN

En la primavera de 1942, un equipo de cineastas enviados por el Ministro de Propaganda nazi, Joseph Goebbels, desembarcó en el ghetto de Varsovia para rodar numerosas escenas en calles, restaurantes, baños, apartamentos, cementerio... El film fue premontado en Berlín, pero jamás exhibido. Las razones no han sido todavía esclarecidas: ¿temor de que inspiraran empatía hacia las víctimas?, ¿decisión de callar una vez la ‘solución final’ estaba en marcha?. Este film, titulado *Ghetto* o *Asien in Mittleeuropa*, fue descubierto en 1954 y, desde entonces, cineastas de la RDA y de la RFA, así como de otros países, utilizaron fragmentos de su metraje para acusar al Tercer Reich. Sin embargo, en 1998, metraje complementario fue hallado en archivos norteamericanos y en una colección privada rusa. El presente texto analiza dicho material, así como los usos distintos que, siguiendo estrategias documentales diferentes, se han hecho de él. Desde *Du und mancher Kamerad* (A. y A. Thorndike, 1956), pasando por *Mein Kampf* (E. Leiser, 1959), *Le temps du ghetto* (F. Rossif, 1961) hasta *A Film Unfinished* (Yael Hersonski, 2010), buca cantidad de estrategias han sido intentadas para hacer hablar al material a su pesar. De este modo, estas *perpetrators’ images* plantean, en realidad, todas las grandes problemáticas ligadas al archivo audiovisual: su origen en un choque de miradas, su migración incesante por el universo mediático, las emociones que provocan en sus

* Universitat de València. Catedrático Comunicación Audiovisual. vicente.sanchez@uv.es

espectadores, su conversión en memoria cultural de un tiempo y lugar desaparecidos definitivamente.

Palabras clave: Ghetto de Varsovia; migration de imágenes; cine y Holocausto; archivo filmico; found footage.

ABSTRACT

In the spring of 1942, a film crew sent by the Nazi Propaganda Minister, Joseph Goebbels, arrived in the Warsaw ghetto to film number of scenes in streets, restaurants, ritual baths, apartments, among other places. The film was pre-edited in a rough cut, but was never released. The reasons for this have not yet been clarified: did the authors fear that the images inspire empathy for the victims?, did Goebbels make the decision to remain silent once the “Final Solution” was underway?. The film, entitled *Ghetto*, was discovered in 1954 and, since then, filmmakers from both Germanies, as well as from other countries, have used this footage to document the Third Reich. However, in 1998, complementary footage was found both in American archives and in a private Russian collection. These images, originally intended to convince of the evil decadence of Jewish society, were later inverted in purpose. This article analyzes the material and the different uses that documentary filmmakers have made of it. Since *Du und Mancher Kamerad* (A. and A. Thorndike, 1956), through *Mein Kampf* (E. Leiser, 1959), *Le temps du ghetto* (F. Rossif, 1961) and, more recently, *A Film Unfinished* (Y. Hersonski , 2010), numerous strategies have been used to make the original images talk. In so doing, *Ghetto* raises all the major issues related to audiovisual archives: its origin in a clash of gazes, its incessant migration through the media, the emotions they provoke in the spectators, and their becoming cultural memory of a time gone.

Keywords: Warsaw ghetto; migration of images; Holocaust in cinema; film archive; found footage.

En la primavera de 1942, una nutrida compañía de cineastas desembarcó en el ghetto de Varsovia con el cometido de filmar una película. En esos mismos días, se ultimaban a ritmo frenético las instalaciones de los campos de exterminio de la llamada *Aktion Reinhardt* (Belzec, Sobibor, Treblinka), el último de los cuales se convertiría en destino de buena parte de los habitantes del ghetto.¹ Algunos de los diarios escritos en el interior

1 Los campos de exterminio de la Aktion comenzaron a funcionar en esa primavera. HILBERG, Raul. Les centres de mise à mort. In: *La destruction des Juifs d'Europe*, v. 3. Paris: Gallimard, 2006 (edición definitiva). p. 1595-1825.

del ghetto relatan con asombro la llegada de esos cineastas, que alteró la vida de la comunidad durante unas semanas, mientras crecía la angustia ante rumores de una *expulsión* inminente. Así lo constatan, por ejemplo, las escuetas entradas del diario de Adam Czerniakow, presidente del Judenrat (Consejo judío), las notas del cronista Emmanuel Ringelblum que reunió los archivos clandestinos del ghetto desde la organización *Oneg Shabbat* (*Onyeg Shabes* en yidish)² o incluso las de Chaïm Kaplan.³ En principio, cabe suponer que las filmaciones alemanas, que se extendieron entre el 30 de abril y el 2 de junio, estuvieron motivadas por una intensificación de la campaña antisemita cuyo fin podría ser preparar y justificar el proceso de destrucción. Nada es menos seguro. En todo caso, el rodaje nada tuvo de discreto. Un despliegue considerable fue orquestado en restaurantes, salas de fiesta, calles, interiores de apartamentos, patios de vecindad, baños públicos. Apenas dos meses más tarde, el 22 de julio de 1942, comenzaban las deportaciones desde la Umschlagplatz en dirección a Treblinka y al día siguiente ponía fin a sus días Czerniakow, dejando constancia en su diario de que la muerte se había abatido sin paliativos sobre su comunidad. Para estas fechas, los cineastas andaban muy lejos del *set*.

El film jamás fue difundido. Sometido a un primer montaje (*rough cut*) de 62', no fue ni concluido ni sonorizado. Permaneció en los archivos de la Ufa y, más tarde, de la DEFA olvidado. Tal abandono no resulta menos enigmático que el rodaje. ¿Se consideró acaso inútil su exhibición cuando el ritmo de las deportaciones se aceleraba hasta el frenesí? ¿Lo desechó Goebbels presintiendo que sus imágenes, contra el propósito que las animaba, estimulaban la piedad hacia las víctimas en lugar de concitar el odio hacia los enemigos? ¿Había comprendido el ministro de propaganda que la aniquilación requería clandestinidad y silencio antes que barullo y acusación? ¿O quizá el rodaje ponía de manifiesto esa voluntad pseudo-antropológica tan del gusto nacionalsocialista que sólo había de cobrar sentido como archivo una vez consumado el exterminio de los judíos?⁴ Lo

2 RINGELBLUM, Emmanuel. *Chronique du ghetto de Varsovie*. Versión francesa de Léon Poliakov, siguiendo la adaptación de Jacob Sloan del yiddish. París: Payot, 1995. Especialmente cap. 15, correspondientes a mayo de 1942. p. 272-302.

3 KAPLAN, Chaïm A. *Journal du ghetto de Varsovie. Chronique d'une agonie*. París: Calmann-Lévy / Mémorial de la Shoah, 2009. p. 391-455. Kaplan habla de una serie fotográfica que quizá tuvo lugar al mismo tiempo.

4 Varias entradas del diario de Goebbels avalan, pero no de forma unívoca, esta última interpretación. Por ejemplo, su nota de 27.4.1942, señala que Himmler ha tomado la decisión de reinstalar

ignoramos todavía. En 1954, las misteriosas bobinas que contenían este premontaje fueron descubiertas en una bóveda oculta bajo el título *Ghetto* [tituladas también por los archivistas *Asien in Mitteleuropa*]. El hallazgo adquirió pronto tintes de revelación y, sin demorarse apenas, los cineastas de la República Democrática Alemana comenzaron a servirse de él en su invectiva contra el nazismo, como si el material rodado pudiera ser revertido como un guante para expresar lo contrario de aquello para lo que había sido concebido. Desde entonces, muchos de esos planos han acompañado documentales e inspirado ficciones sobre el ghetto de Varsovia cual diatriba contra sus autores y se han convertido para varias generaciones en la memoria cultural del ghetto.

En realidad, este material condensa casi todas las grandes cuestiones del archivo visual: su función de huella de un instante, su persistencia hasta la conversión en icono, su migración por canales distintos del circuito mediático, su posible reversibilidad para usos alternativos, su inscripción en la memoria colectiva. El presente texto se propone analizar los usos documentales de ese material de archivo bruto a lo largo del tiempo: el modo en que es montado, sonorizado, trucado, explorado y lo que revelan tales intervenciones sobre las tendencias hegemónicas en cada período histórico, tanto en clave estética como ideológica. Y es que ese material lleva impresas las condiciones extremas con las que fue gestado: la violencia, la humillación y la muerte, pero también el voyeurismo, la obscenidad de la mirada y acaso el exhibicionismo, la curiosidad, sana o malsana, y el interés etnológico. Todo eso lo transfiere a un orden limítrofe entre el reportaje compulsivo, la desenfrenada propaganda y el estudio (pseudo)científico. Las estrategias de reapropiación de este metraje ponen de manifiesto a la vez su extrema adherencia y la voluntad de hacerle hablar a su costa para significar cosas distintas: resistente como archivo, estilos formales y programas ideológicos se bañarán en sus aguas con la esperanza de haberlo agotado. No obstante, el material revivirá impecederamente al poco tiempo,

(*Umsiedlung*) a los judíos de los ghettos y que él ha dado el orden de filmar y que este material sea utilizado para la educación posterior del pueblo [alemán] (FRÖLICH, Elke (Ed.). *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*. Múnich, 1995, Teil II, Bd. 4, p. 184. En sus memorias tituladas *Die Verwicklung*, Fritz Hippler, refiriéndose a dos años antes, refiere el orden directo de Goebbels de que filme todo lo que pase ante sus ojos porque pronto no habrá judíos (cit. por KOCH, Gertrud. *Mystification et évidence dans les potos*. In: SZUREK, Jean-Charles; WIEVIORKA, Annette (Eds.). *Juifs et Polonais, 1939-2008*. París: Albin Michel, 2009. p. 164.

revelando costados oscuros antes no inspeccionados. Amén de ineludible, este material de archivo da la sensación de ser también irreductible. El uso de la *voice over*, tanto expositiva y lineal como ensayística, el recurso a la palabra del testigo, el montaje en todas sus variantes, la consistencia física del celuloide... Ahora bien, enfrentarse a tan hirientes imágenes exige en el mismo grado leer sus significativas ausencias u omisiones, sus puntos ciegos. Todos estos recursos plantean, a fin de cuentas, cómo apoderarse del enemigo a través de la imagen, cómo mirar a una víctima o, más exactamente, cómo convertir seres humanos en víctimas y/o enemigos mediante el dispositivo del cine. No olvidemos que el instante de la filmación escenifica la colisión entre dos miradas: la de las cámaras nazis y la de los judíos que dirigieron sus ojos, por fuerza o de grado, con curiosidad o temor, hacia esos aparatos de visión que debían inmortalizarlos. Mas tampoco ignoremos que entre el acto de inmortalizarlos, tal y como acabo de denominarlo, y el de su aniquilación existía un estrecho lazo hasta el punto de que quizá uno no fuera sino el reverso del otro.

Los enigmas que encierra este film son probablemente imposibles de despejar. Con todo, el examen de un precedente en esta campaña antisemita –*Der ewige Jude* (Fritz Hippler, 1940)– puede indicar algún camino para esclarecer enigmas de *Ghetto*. Tercera producción de una serie de films antisemitas aparecidos en 1940 y primer documental de la misma, *Der ewige Jude* fue estrenado en Berlín el 28 de noviembre de 1940 con escaso éxito.⁵ Consecuencia de la ocupación de Polonia, el film ofrecía imágenes rodadas por las cámaras de las Propaganda Kompanien en el ghetto de Lodz y en la zona judía de Varsovia, antes de la creación del ghetto. De este modo, ofrecía a la población alemana la imagen *documental* de la judería del Este, la más cercana a los estereotipos empleados en la propaganda nacionalsocialista. Este arsenal de planos tomados en directo sobre rostros, calles superpobladas, comercio e intercambio había de servir para dar una respuesta contundente a un fenómeno de la modernidad que había tornado irreconocible al temible judío en Alemania: su asimilación o, en términos de propaganda, su enmascaramiento bajo una apariencia occidental.⁶ El film,

5 *Jud Süß* (Veidt Harlan) y *Die Rothschilds* (Erich Waschneck) fueron los otros dos films de ficción.

6 “Mimikri” es precisamente el título de un importante artículo publicado por Goebbels en el semanario doctrinal *Das Reich* el 20 de julio de 1941.

pues, se proponía enseñar a leer rostros judíos al pueblo alemán, desvelando lo que se encubría tras intelectuales, banqueros, médicos y escritores a menudo condecorados por la República de Weimar.⁷ A tal fin, *Der ewige Jude* se auxiliaba de la fisionomía, la etnografía y la antropología médica, tal y como había sido desarrollada para objetivos propagandísticos raciales por Hans Günther y L. F. Clauss, pero también como aparecía en el libelo de Julius Streicher *Der Stürmer*. Así figuró en la exposición homónima al film, *Der ewige Jude*, que fue inaugurada por Goebbels y el mismo Streicher en Múnich el 8 de noviembre de 1937. El cine, como la fotografía, se revelaba un instrumento especialmente valioso para descifrar aquello que escapaba al ojo desnudo. Sin embargo, la sanción del público no coronó el esfuerzo del Ministerio de Propaganda y la película de Hippler fue destinada a otros sectores *especializados* fuera del ámbito comercial y de entretenimiento (unidades de las SS, entre ellos). Aun cuando *Der ewige Jude* es film muy heterogéneo e incluso su secuencia final (la matanza ritual de bestias o *shejitá*) fue eliminada de una de las versiones estrenadas por su carácter sangriento, varias cuestiones debieron agitar la mente, siempre despierta, de Goebbels al contemplar sus imágenes: ¿provocaba la mostración de rostros sonrientes de judíos por las calles, en oración o en sus hogares la repulsiva sensación que se pretendía?, ¿bastaba una *voice-over narration* agresiva y los recursos cinematográficos de una enunciación fuerte (sobreimpresiones, montajes alternados, primeros planos, panorámicas y *travellings*...) para arrastrar al espectador a la aversión hacia esos seres? ¿O, más que la indiferencia, podían éstos despertar compasión? Goebbels hubo de reflexionar largamente sobre el fracaso de este proyecto y el hecho de que siguiera instando a sus compañías de propaganda a filmar compulsivamente no significa que su objetivo de exhibición pública permaneciera incólume. En esto, *Der ewige Jude* hubo de constituir un bando de pruebas, es decir, a la vez un modelo y un contramodelo.

Ciertamente, *Ghetto* correspondía a una coyuntura distinta: la guerra de exterminio largo tiempo esperada contra la Unión Soviética, el desencadenamiento de la “Solución final” como una respuesta no territorial a la cuestión judía y lograba aunar bolchevismo y semitismo en un solo problema, como había mantenido siempre la propaganda nazi. Sea como

7 HANSEN, Jennifer. The Art and Sciences of Reading Faces: Strategies of Racist Cinema in the Third Reich. *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, v. 28, n. 1, p. 80-103, Fall, 2009.

fuere, en el estado en el que se encuentra, el *rough cut* de 1942 era algo más y algo menos que el film de Hippler: un material de trabajo en el que asoma ya la propaganda, pero del que brillan por su ausencia la completitud y la función (el destino) que le ha sido asignado. Esta debilidad y carácter ambiguo constituyen la base de su fortaleza archivística.

Un archivo paradójico: la obra contra su autor

El 24 de abril de 1945, las tropas soviéticas ocupaban los estudios de la Ufa en Babelsberg y el 17 de mayo de 1946 se creaba la DEFA (Deutsche Film Aktiengesellschaft), depositaria desde 1954 de los fondos incautados por los soviéticos. En ese contexto, algunos cineastas encabezados por Annelie y Andrew Thorndike, emprendieron, a partir de 1957, la serie de films de denuncia titulada *Archive sagen aus* (Los archivos declaran).⁸ La tesis que sostienen estos documentales es que las imágenes nazis constituyen la mejor forma de acusar a quienes las produjeron. El montador revelaba el pasado nazi que escondían numerosos próceres de la Alemania Federal, inaugurando la tradición del llamado film de archivo. Apenas un año antes del inicio de esta serie, sus imageros compusieron el modelo piloto, *Du und mancher Kamerad* (A. y A. Thorndike, 1956). Llamaba la atención en su interior un fragmento de 1'12" filmado, a decir de una voz femenina, por encargo del Ministerio de Propaganda y cuyo objeto era el ghetto judío de Varsovia: una cola de film identifica el carácter secreto del celuloide, el cual prosigue con una vista elevada de sus calles, el largo muro, niños apostados en la acera, un registro de muchachos traficantes de alimentos perpetrado por soldados alemanes, recogida de cadáveres...; en suma, un conjunto de cuadros que devendrán muy pronto en iconos de la vida en el ghetto. Atento estaba a hurgar en las mismas fuentes, desde la RFA, Erwin Leiser.

8 STEINLE, Matthias. Images inter-allemandes pendant la guerre froide: la série *Archive sagen aus* (DEFA) et *Mitteldeutsches Tagebuch*. In: *Allemagne d'Aujourd'hui*, n. 168, abril-junio 2004.

Sobre el fondo de un muro, desfilan unas palabras que garantizan la autenticidad del metraje que va a mostrarse.⁹ Es el inicio de *Mein Kampf. Den blodiga Tiden* (Erwin Leiser, 1959). Un fragmento de duración inferior a diez minutos cuya autoría se atribuye a los operadores de Goebbels transcurre en el ghetto de Varsovia, si bien el narrador explicita la decisión final del ministro de no difundirlas por temor a estimular sentimientos opuestos a los deseados. La secuencia extraña por su sobriedad en una era hegemonizada por la práctica del montaje: la escueta *voice over* deja planos enteros en un abrasivo silencio, sin cortes bruscos, de modo tal que la mirada de los operadores nazis se deja leer en el ritmo. La cámara describe una panorámica sobre el puente de madera que une dos partes del ghetto, bajo el cual discurre una calle aria. El ansia de mostración que animó a los enigmáticos cineastas de 1942 es preservada por Leiser, quien no interrumpe, acelera ni monta. La cámara (nazi) fija su atención sobre una mujer que camina errabunda por el ghetto con un bebé en los brazos y la acompaña desde una ‘prudente’ distancia: entra en cuadro mientras, al fondo, unos niños se hallan sentados sobre el bordillo de la acera; cuando la alienada fémica invierte su movimiento, la cámara, ubicada con toda probabilidad en la acera de enfrente, la sigue con discreción. Sin embargo, la voluntad de que la filmación pase desapercibida tiene su precio: unos viandantes atraviesan el campo interceptando momentáneamente la visión. Leiser, dando muestras de aguda intuición, respeta estas impurezas, aunque ellas parezcan, a simple vista, entorpecer su propio discurso.

En otras ocasiones, las imágenes recuperadas permiten inferir la existencia de una cuidada puesta en escena: una pareja famélica yace en el lecho; a su lado, una mujer hace punto. Una panorámica se desliza hacia ellos mientras en paralelo se desplaza un poderoso foco de iluminación, mediante el cual se evidencia el trabajo de un equipo de filmación que ha transformado la misérrima estancia en una suerte de plató (fotogramas 1-3). Para nuestra sorpresa, un personaje entra en campo por la derecha, entrega lo que parece ser un mendrugo de pan al yacente y vuelve a salir de campo. Escenas, pues, ensayadas en las que el dispositivo es legible. Acaso

9 En su libro *Nazi cinema* (London: Martin Secker & Warburg, 1974, original alemán de 1968, p. 86-87), Erwin Leiser sostiene que tanto para este film como para su *Eichmann y el III Reich* (*Eichmann und das dritte Reich*, 1961) utilizó material del ghetto de Varsovia que jamás se había usado públicamente durante el III Reich.



FOTOGRAMAS 1-3.

Leiser ni siquiera lo haya advertido en toda su dimensión; sin embargo, al preservar la continuidad, exhibe las costuras del material de origen en lugar de suturarlas, ofreciéndonos un documento precioso por su estado de incompletitud. El sesgo moral de la mirada nazi queda todavía más al desnudo en un movimiento de cámara que recorre un cuerpo deforme en su desnudez; recorrido frío y despiadado, que corresponde al mismo espíritu pseudocientífico que inspiraba *Der ewige Jude* y con el que el dispositivo de filmación vocifera su desprecio hacia esa anatomía *degenerada* que atribuye a la raza detestada. En ese mismo sentido, puede incluirse la ‘lectura’ de rostros de algunos desahuciados judíos (fotogramas 4-9). La impasibilidad de Leiser es también aquí un obsequio valiosísimo.



FOTOGRAMAS 4-6.



FOTOGRAMAS 7-9.

En suma, la voz conduce y generaliza el contenido de las imágenes. Ciertamente, no se propone subrayar el aquí y ahora de cada una de ellas, mas tampoco se muestra insensible a sus particularidades: las deja respirar sin que el montaje las ahogue. Es así como los judíos representados cobran vida en lo que el metraje considera su entorno natural (el ghetto en el que, a decir verdad, fueron confinados) y los trazos enunciativos de la mirada antisemita quedan impresos en los planos de *Mein Kampf* con apenas una sutil marca de extrañamiento por parte de la enunciación. Más todavía que en el film precedente, por su mayor difusión, estas imágenes instauran los lugares comunes de la representación del ghetto, armonizadas en la memoria con la crónica narrativa que ofrecen los testimonios: la topografía de algunas calles, el puente elevado, el tranvía, los transportes tirados con bicicletas, los niños en las aceras, el célebre muchachito bailarín hundiendo sus andrajosas botas en el fango, el registro de los contrabandistas, los muertos desnudos en la acera, la procesión de cadáveres... no escapa a Leiser el potencial de impacto del metraje que tiene entre sus manos y se inclina por confrontar al espectador con las imágenes de la inhumanidad que sólo acota con una disonante música de fondo y unos sobrios comentarios. En una era dominada por el resurgimiento del montaje todopoderoso, Leiser mitiga sus efectos gracias a su sutil examen del material de base.

Lirismo del testimonio, belleza del archivo: *Le temps du ghetto*

El 11 de abril de 1961, en medio de la expectación mundial, se abría en Jerusalén el proceso a Adolf Eichmann; seis meses más tarde, el 22 de noviembre de 1961, en un París atento al juicio del que fuera cerebro de la deportación, era estrenado *Le temps du ghetto*. Los motivos de la aniquilación judía no podían estar más candentes. En junio de 1961, Jacques Rivette publicaba en *Cahiers du Cinéma* un texto incendiario sobre los límites de lo representable del Holocausto –“De l’abjection”–, acusando a Gillo Pontecorvo de haber realizado un travelling en *Kapo* (1960) que estetizaba de modo moralmente intolerable la representación de la igno-

minia. La fascinación por el *cinéma-vérité* acaparaba a la sazón el clima cinematográfico parisino.¹⁰

Por su parte, Frédéric Rossif fue preciso al determinar las fronteras de su film: el ghetto de Varsovia, su construcción, su deterioro a causa del hambre y la enfermedad, la represión, las deportaciones, la insurrección y su liquidación. El realizador escogió como consejero histórico a Michel Borwitz, un ex miembro de la resistencia polaca que había participado, en septiembre de 1946, en la recuperación de los archivos clandestinos enterrados entre las ruinas del ghetto; la escritura del texto fue confiada a Madeleine Chapsal. Como en el caso de *Mein Kampf*, la mayor parte de los recursos de archivo eran de procedencia alemana. Ahora bien, tanto las abundantes fotografías como los planos filmicos son tratados bajo la paradójica presuposición de su transparencia; paradójica, pues se conoce y declara la autoría alemana. Sin embargo, ninguna interrogación suscita la puesta en escena de las condiciones de vida, ninguna desconfianza hacia la mirada que lo engendra y ninguna indicación sobre los intercambios entre el acto de la filmación y el comportamiento de las víctimas. En realidad, el director las somete a un montaje que determina su ritmo anclándolo a una decidida voz conductora. A diferencia del tratamiento seco y expectante de Leiser, esta forma de hacer hablar a los planos alemanes neutraliza sus enigmas. Rossif opta por articular dos voces, una masculina y otra femenina, que se reparten las funciones históricas y poéticas: mientras la primera contextualiza la situación del ghetto, sus agentes sociales, políticos y militares, las costumbres, la vida religiosa, civil y la lucha por la supervivencia, la femenina incorpora citas de los llamados *diaristas* del ghetto. Esta dialéctica implica una diferencia fundamental respecto a Leiser: a falta de una interrogación sobre el material producido por los verdugos, el film lo intercepta de varias maneras, combinándolo con indiferencia hacia la disparidad de origen y cortando allí donde el texto lo requiere. Tal vez la forma más escandalosa de hacerlo consiste en añadir efectos sonoros (ruidos, disparos, gritos, fragmentos de conversación, plegarias, etc.) a imágenes mudas, así como música.

10 RIVETTE, Jacques. De l'abjection. *Cahiers du Cinéma*, n. 120, p. 54-55, junio 1961. Véase también: DANEY, Serge Daney. Le travelling de Kapo. *Trafic*, n. 4, p. 5-19, otoño 1992; y DE BAEQUE, Antoine. Le cas Kapo, ou comment Jacques Rivette forge une morale de la représentation des camps de la mort. *Revue d'Histoire de la Shoah*, n. 195, p. 211-238.

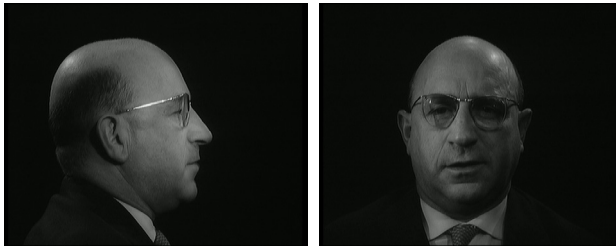
Ahora bien, si este uso del archivo supone un desinterés hacia sus condiciones de creación, el enfoque de Rossif es novedoso en un punto: la incorporación de las fuentes testimoniales.¹¹ Justo cuando el proceso Eichmann escenificaba el carácter individual del sufrimiento aspirando a emocionar al público israelí que seguía su retransmisión televisiva, Rossif localizó supervivientes del ghetto en Francia, Polonia e Israel y los sometió a un interrogatorio sumamente original: sirviéndose de dos cámaras –una frontal, otra de perfil–, el superviviente, sentado en una silla, soportaba sobre su rostro un potentísimo haz de luz que lo aislaba del entorno.¹² Rossif, a pie de la cámara, seguía el curso de sus declaraciones. Este tratamiento produce una simbiosis entre el estado hipnótico del testimonio y el interrogatorio policial, a cuya asociación coadyuva la estructura frente/perfil (fotogramas 10-11). Las frases cortas recitadas por estas víctimas-testigos constituyen una iniciativa pionera a principios de los sesenta: personas sin nombre componen ese retablo de recuerdos que es *Le temps du ghetto*. Son voces, pese a todo, fragmentadas y fragmentarias, que se expresan a veces en tiempo verbal presente o condensan situaciones ante la cámara o sobre el fondo de las imágenes alemanas, pero cuyo testimonio se disuelve en el conjunto diseñado por el guión, sin vacilaciones ni lagunas en el discurso. En consecuencia, tampoco el contexto de cada experiencia toma cuerpo, diluyéndose la coyuntura que cada testigo vivió en una entidad abstracta y atemporal.

Así pues, archivo fotográfico y cinematográfico, texto narrativo-descriptivo, crónica, montaje de autor y cuadro ofrecido por los testimonios tejen un modelo de aproximación a la Historia que revela tanto su coyuntura (la emergencia de la era del testigo disparada por el proceso Eichmann,¹³ investigación de archivo, boga del *cinéma-vérité*...), como la singularidad estilística de un cineasta formado en la televisión. Numerosas son, en efecto,

11 DRAME, Claudine Drame. Le temps du ghetto ou "l'invention" du témoignage mémoriel. In: Les écrans de la Shoah. La Shoah au regard du cinéma. *Revue d'Histoire de la Shoah*, n 195, p. 509-532, juillet-décembre 2011.

12 Rossif refiere en una entrevista publicada en *Arts* (6/12/1961) cómo hizo pasar a los testigos por un ciclorama de terciopelo negro, persiguiendo con ello labrar un vínculo entre pasado y presente mediante la uniformidad fotográfica.

13 Así lo plantea Annette Wieviorka en su libro *L'ère du témoin*. París: Plon, 1998, capítulo II ("L'avènement du témoin", p. 81-126).



FOTOGRAMAS 10-11.

las voces del film, mas todas ellas se someten a la batuta de Rossif, cuya voluntad de estilo y anhelo de *mejorar el archivo* ya le fueron reprochados en su época.¹⁴ Ahora bien, cualquiera que fuese la particularidad estética de *Le temps du ghetto*, sus motivos encuentran en el camino los de *Mein Kampf*. Detengámonos un instante en dos de ellos: la mujer errante y la presentación del Judenrat.

Reproduce Rossif la escena en la que una mendiga con su bebé en brazos deambula sin rumbo por una populosa calle del ghetto. Los labios de la mujer murmuran, acaso pidiendo limosna o dando libre curso a su enajenación mental. Rossif proyecta como fondo sonoro una plegaria judía y la narradora relata lo siguiente: “Una joven mendiga loca canta en la calle. Pita el tren. ¡Adiós, amado mío! Soy feliz”. Extraña manera ésta de insinuar el ambiente de la deportación para una escena de extravío que, en cambio, debiera convocar todos los enigmas de la mirada: ¿quién es ese personaje que tantos testigos recuerdan?, ¿por qué los operadores registraron a distancia, casi clandestinamente, esta escena cuando disfrutaban de prerrogativas absolutas para la puesta en escena y dirección de actores?, ¿pone de relieve este método de rodaje un estilo diferenciado para interiores y exteriores? Rossif proyecta la sombra de la deportación sobre esta escena glosándola como una despedida entre una mujer y su amado a las puertas de un vagón de la muerte. Ante la inminencia del fin, la muchacha declara resignada su paz interior. Mediante tal desplazamiento, el realizador invoca otro registro semántico que, aunque asociado al ghetto en la memoria

14 LABARTHE, André S. *Le Temps du Ghetto*. *France-Observateur*, 30/11/1961.

colectiva, desvirtúa el contenido explícito de la imagen. Más significativa todavía es la fantasía que la palabra convoca: un adiós cuyo componente trágico delata sacrificio y serenidad a un tiempo. Rossif “estetiza”, pues, un cuadro de exterminio, le ofrenda su mejor poesía y sugiere algo bien distinto a la crudeza, precipitación y caos con los que sabemos se producía el embarque de los convoyes. Maquillando lo inquietante, Rossif convierte la turbadora mendiga extraviada en una enamorada que entrega su vida en plena, aunque trágica, dicha.

Reparemos ahora en las imágenes que representan el Judenrat. Un redoble de tambores señala su comienzo. “A menudo, para salvar a su pueblo, uno se convierte en el verdugo de su pueblo –pronuncia el narrador–. El equívoco del ghetto es el Consejo Judío, el Judenrat. Presidido por el ingeniero Adam Czerniakow, aspira a representar la ley en una sociedad libre de esclavos”. Unos planos muestran la llegada de unos representantes judíos a la sede del Judenrat y su reunión con Czerniakow en torno a su escritorio. El juicio emitido, conforme a la opinión de tantos cronistas, convierte las imágenes en ilustración de enunciados verbales, con la consiguiente parálisis del contenido icónico, como si la filmación fuera transparente. La sorpresa nos aguarda cuando descubrimos (*vide infra*) que estas imágenes, junto con las que omite Rossif para aligerar el metraje, fueron escrupulosamente escenificadas. Una vez más, el material no es inspeccionado, registrado como se registra a un acusado, sino atravesado, puesto al servicio de unas ideas que se apoyan en él para trascenderlo.

Un detalle resulta esclarecedor: los planos de la pareja echada en un mugriento lecho a los que me referí más arriba. Rossif reproduce el fragmento con su panorámica y el movimiento del foco de iluminación. La voz del narrador abstrae: “Privadas de fuego y comida, las gentes se acuestan para morir. El color de la piel resulta característico: una palidez lívida. Los rostros delgados, sin expresión, parecen más jóvenes ante la precoz vejez”. Si comparamos esta breve secuencia con el fragmento de *Mein Kampf*, nos sorprenderá, en primer lugar, la supresión del alarmante silencio en que nos sumía Leiser; en segundo, el escamoteo por Rossif de la breve entrada en campo del personaje que entrega el mendrugo de pan al supuesto moribundo. Debí considerar Rossif que ese movimiento constituía “un error” y, en consecuencia, no merecía figurar en su montaje. Sin embargo, justamente ese ‘error’ nos orienta para comprender los misterios de la cuidada puesta en

escena que organizaron los alemanes, coordinando movimiento de cámara e iluminación. Con toda probabilidad, Leiser ignoraba la sintomatología de ese gesto, mas su intuición le recomendó conservarlo, dejando incólume (y, sin saberlo, poniendo al desnudo) la maquinaria de propaganda nazi. Rossif, por el contrario, lo siente como ruido, lo lima y nos priva, aun sin pretenderlo, de una información crucial.

El testimonio vivo: Shoah

La historia del Holocausto y, sobre todo, las premisas de su representabilidad visual se tambalearon en 1985 con el seísmo que representó *Shoah*, la deslumbrante obra a la que Claude Lanzmann había dedicado más de once años de investigación, rodaje y montaje. Eligiendo por único objeto la *Solución final*, el director de *Les temps modernes* adoptó la radical determinación de excluir las imágenes de archivo y de apoyarse en la palabra viva de los testigos (ejecutores, víctimas, observadores)¹⁵ cuyos relatos destacaban sobre el tapiz creado por una cámara que recorría los lugares enmudecidos de la actualidad: desfigurados, camuflados, sin memoria. La apuesta de Lanzmann fue tan extrema como esclarecedora, si consideramos que abordaba el exterminio judío sobre el que apenas existían imágenes, si bien su condena de éstas acabó por convencer a intelectuales sedientos de recetas de que todas debían ser erradicadas. Pues bien, en su film Lanzmann concede una relevancia especial al ghetto de Varsovia.

En principio, el lugar del episodio conculca toda cronología: desde su gestión hasta su destrucción, está tratado al final de *Shoah*, después de la liquidación del campo de familias en Auschwitz, de la fuga de Rudolf Vrba y Alfred Wetzler y del exterminio acelerado de los judíos húngaros, es decir, de acontecimientos que transcurrieron a partir de marzo-abril de 1944, cuando la insurrección del ghetto y su aplastamiento tenía casi un año a sus espaldas, Auschwitz-Birkenau se había convertido en el escenario capital del exterminio y los campos que formaban la Aktion Reinhardt

15 Los términos están recogidos en el clásico de Raul Hilberg, *Perpetrators, Victims, Bystanders. The Jewish catastrophe 1933-1945*. Nueva York: Harper Collins, 1992.

habían sido desmantelados. *Shoah*, que arranca en el lugar *originario* en que judíos fueron gaseados por vez primera (Chelmno sobre el Ner), concluye con la insurrección y la destrucción del ghetto de Varsovia, en cierto modo un Apocalipsis.¹⁶ Además, el ghetto desata en el film de Lanzmann un mosaico de memorias trenzado de formas armónicas: un testigo de excepción no judío (el correo del gobierno polaco en el exilio, Jan Karski), un historiador que habla en nombre del presidente del Judenrat, Adam Czerniakow (Raul Hilberg), un representante de la administración nazi, el adjunto del comisario Hans Auerswald (Franz Grassler), supervivientes del ghetto (Gertrude Schneider y su hija) y un combatiente, Shima Rottem (alias Kajik). Variada paleta que concluye con la noche oscura de este hombre –Kajik– que, tras recorrer kilómetros de alcantarillas, bunkers vacíos y olor a carne quemada, experimenta una paz insospechada, convencido de ser el “último judío”. Resuelve, así, aguardar la llegada del alba y, con ella, la de los alemanes y su muerte. Son las últimas y resonantes palabras de *Shoah*, que preceden el traqueteo de un ferrocarril, y acreditan la misión que Lanzmann encomendó a este episodio.

No cabe aquí un análisis de este apasionante fragmento de *Shoah*, mas es necesario señalar el punto de inflexión que supone en la consagración del testimonio y la sospecha (cuando no el dedo acusatorio) consiguiente que éste arroja sobre el archivo visual. La envergadura de la obra, el predicamento del realizador y la intolerancia de sus seguidores convirtieron el recurso al archivo en documentales y films de montaje sobre la Shoah en poco menos que ilegítimo, al menos en ciertos ambientes intelectuales apabullados por la figura de Lanzmann. Fue el renovado peso del archivo como materia del documental contemporáneo lo que hizo, más que posible, imperativo su retorno bajo la forma de una fascinación. Tracemos, pues, una elipsis sin perder de vista el impacto de *Shoah* para regresar a nuestras imágenes, las mismas que ya vimos circular.

16 SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Images de l'extrême, récits dans l'histoire: l'expérience des camps en littérature et en cinéma. In: PRYZCHODNIAK, Z.; SÉGINGER, G. (Eds.). *Fiction et histoire*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2011. p. 141-152.

A Film Unfinished o la fascinación por el archivo

Una serie de hallazgos ocurridos a finales de los años 90 dieron nueva vida a ese archivo. Junto a los 62 minutos del film premontado que se encontraban en el Filmmuseum de Postdam y que, desde la caída del muro de Berlín, se hizo accesible a un amplio público de especialistas, en 1998 el investigador Adrian Wood halló dos nuevas bobinas cuyo rodaje había sido contemporáneo al anterior y contenía tomas alternativas de algunas de las secuencias conocidas.¹⁷ Este material arrojaba nueva luz sobre lo meticuloso del rodaje, el empeño de los cineastas por planificar y ensayar las escenas a fin de obtener los fines propagandísticos deseados. La yuxtaposición de judíos ricos y hambrientos o moribundos, con la consiguiente condena de la raza en cuestión por su insensibilidad, se hacía más manifiesta al seguir los movimientos de cámara minuciosamente preparados y las diversas tomas sobre los mismos objetos.¹⁸ Un tercer metraje estaba en formato de 16 mm y Adrian Wood atribuía su abandono al hecho de que los soviéticos, quienes lo habían incautado, carecían de recursos para procesarlo, por lo que fue ignorado, acabando en una colección privada. Entre ese material, 106 metros estaban compuestos por celuloide amateur rodado en color en el que podía identificarse a uno de los operadores del film alemán: Willy Wist.¹⁹ La combinación de estos hallazgos tenía como trasfondo el acceso a los fondos de la ex República Democrática Alemana y el hundimiento de la URSS, pero también el crecimiento de una preocupación por el archivo en todos los órdenes de la historia y, en lo que aquí nos compete, del archivo audiovisual. Los nuevos rostros del documental (falso documental, documental de archivo, cine-ensayo, montaje...) dan fe de esta nueva fascinación. Pertrechada, pues, con esos materiales, la directora israelí Yael Hersonski realizó su film *A Film Unfinished*, poniendo el acento, como el título indica, en la condición inconclusa del film rodado por los alemanes.

17 Véase entrevista con Adrian Wood en los extras del DVD de *A film Unfinished*.

18 ¿Qué decir de aquel lamento entonado por Czerniákow de que no se filme nada de positivo? (5.V.1942) y su petición a Auerswald de que se filmara, por ejemplo, en las escuelas? (13.V.1942) ¿No es elocuente la elección de los temas respecto a la intención propagandística? (CZERNIAKOW, Adam. *Carnets du ghetto de Varsovie 6 septembre 1939-23 juillet 1942*. París: La Découverte, 1996, edición de Raul Hilberg, p. 239 y 241, respectivamente).

19 BÖSER, Ursula. A Film Unfinished: Yael Hersonski's Re-representation of the Archival from the Warsaw Ghetto. *Film Criticism*, v. 37, n. 2, p. 38-56, Invierno 2012/2013.

Un travelling avanza por el estrecho corredor de un archivo filmico. “This is the story –entona la narradora– of a film that was never completed”. Idéntico lugar muchos años antes: un fragmento en blanco y negro muestra el descubrimiento del rincón perdido en el bosque donde, entre numerosos films de propaganda del III Reich, fue hallado uno de enigmático título: *Ghetto*. La cola del celuloide anuncia el inicio de una proyección, cuyos planos resultan familiares: un picado sobre una populosa calle del ghetto; en su centro, un alto muro separa dos fragmentos del encuadre, correspondientes a las dos ciudades que coexistían en la Varsovia de 1940-43. Unas marcas de deterioro en el celuloide revelan el estado precario del original. A continuación, el tráfico de carretillas manuales, la célebre mujer enajenada errando con su bebé, el baile del osado bufón Rubinstein, niños harapientos sentados en la acera... Nada sorprende tanto en estas imágenes como su desnudez, su presentación en estado de materia prima. Es una síntesis apretada de cuanto el film desplegará poco después más pausadamente.

La narradora brinda las coordenadas y formula los enigmas de esas imágenes, actuadas unas, robadas otras, su condición muda, su origen en la propaganda, su paradójico y todavía recóndito destino. Bastaría este fragmento para reconocer las prioridades que la *era del archivo* ha impuesto a nuestros documentales cinematográficos: un hechizo por el material legado por el pasado, una interrogación sobre sus fisuras, sus incertidumbres, una autocensura ante la espontánea tendencia a hacerlos hablar. Esa materia conecta con otro mundo, sostiene su mirada, devuelve a la vida difuntos tal y como fueron observados en vida, quizá por última vez. Pero no es ese mundo el que con prístino fulgor resucita, sino los intersticios de la materia que lo registra, sus falsas tomas, sus lagunas y su misterio. Por esto, retornará fatalmente la puntuación de ese archivo insomne, en los cuatro rollos que lo constituyen, incluidas las tomas de planos ensayados y rodados con prurito de perfección hasta la extenuación... de sus *actores*. Hersonski no cede a la tentación que llevó a Rossif a estetizar su materia prima, mediante aditamentos sonoros, pero tampoco parece dispuesta a soportar su desgarrador silencio y su amenazante desnudez.

Porque este material hiere cuanto más se le mantiene ante la vista, cuanto más se renuncia a convertirlo en tránsito hacia otra cosa (la Historia, el genocidio, el dolor). Resulta decepcionante la poca contención de Hersonski, que siente la necesidad de añadir ingredientes. El primero, una voz

over fronteriza, que nace con la misión de interrogar el enigma del archivo, pero pronto salta la barrera de la pedagogía histórica.²⁰ Lo que parece surgir del razonable propósito de brindarnos el fuera de campo de unos planos de manifiesta inconsistencia, delata asimismo el escaso arrojo para sostenerle la mirada. Esta voz *over*, aunque no intrusiva, atenúa la angustia de los momentos muertos y discurre entre dos aguas: el respeto a la materia y la inclinación a tutelarla. Su correlato es el añadido de sonidos de ambiente, incluida una música hipnótica que instaura un clima cíclico e irreal.

Con el objetivo de paliar la angustia, una sucesión de estrategias completan la función de la voz *over*. Supervivientes del ghetto, sentados en las butacas de una sala de cine y bañados por los destellos de luz procedentes de la pantalla en la que se proyecta *Ghetto*, reaccionan ante esos fantasmas, tendiendo un puente existencial repleto de frases inacabadas, suspiros, temores... Su comportamiento pone de manifiesto la distancia humana que mantienen con esos habitantes del ghetto que fueron –o pudieron ser– ellos mismos. La segunda estrategia ratifica la devoción por el archivo: la ordenación por rollos, la marca de sus colas, el sonido del proyector.²¹ La cola de la primera anuncia el secreto acaso impenetrable de su origen (*‘Geheimne Kommando Sache’*). La tercera estrategia la aporta la lectura de documentos autobiográficos que apuntan coordenadas concretas de la filmación, arrojan luz sobre la preparación de las escenas, la elección del *atrezzo* y la resistencia o colaboración de los judíos en el rodaje. Las entradas del diario de Czerniakow son en este sentido muy ricas. Corona estas estrategias una entrevista ficcionalizada con uno de los operadores del film, Willy Wist, a partir de las transcripciones de su declaración para la instrucción del proceso intentado contra el comisario del ghetto, Hans Auerswald.

Sorprenden por igual las semejanzas y las diferencias respecto a *Le temps du ghetto*, pues si hay una voluntad común de atemperar el impacto del archivo con una serie de *conductores de discurso* (testimonios, crónicas de época, voz narradora), muy distintos se muestran los intereses y fetiches del género documental en esos dos momentos de su trayectoria histórica. Por

20 Y a las resonancias sentimentales, como apunta en un agudo análisis Stuart Liebman, quien lamenta la ocasión perdida para comprender más cabalmente el valor histórico de este metraje (*The Never-Ending Story: Yael Hersonski's A Film Unfinished*. *Cineaste*, v. 36, n. 3, p. 16, verano 2011.

21 Stuart Liebman hablará con razón de suerte de “metafilm” (*op. cit.*, p. 15).

eso, todo en *A Film Unfinished* gira en torno al film alemán: el breve lapso de su rodaje, las condiciones de su puesta en escena, las tomas sucesivas, las exigencias formuladas al Consejo Judío para su realización... Queda, en cambio, fuera de foco cuanto precede y sucede al rodaje, las grandes deportaciones de julio-septiembre de 1942, la insurrección y la aniquilación de la primavera siguiente. Nada que exceda el filtro de las imágenes de propaganda entra en el haz de luz que proyecta Hersonsky, cuyos nudos son la mirada que las origina, la cosmovisión que las hizo posibles y la identidad de quienes las ejecutaron.

Un ejemplo ayudará a esclarecer este empeño: los planos que muestran la llegada de los prominentes judíos a la sede del Judenrat. Hersonski arranca su fragmento como lo hiciera Rossif, añade otros planos y rastrea –he aquí la diferencia fundamental– su guía de lectura en las notas de Czerniakow fechadas el 3 de mayo de 1942: “Por la mañana, la Comunidad. Los cineastas de la *Propaganda* han llegado a las 10 h. Han filmado en mi despacho. Puesta en escena de la entrada del despacho con solicitantes, rabinos, etc. Después, han quitado todos los cuadros y gráficos. Sobre mi escritorio, han colocado un candelabro de 9 brazos con las velas encendidas”²². La secuencia aparece así convertida por los alemanes en un acto teatral y las palabras de Czerniakow descubren el contracampo que Rossif ignoraba y que funda la mirada.

Con todo, las escenas de exterior son más elocuentes en cuanto dejan intervenir el azar. Y, de hecho, si las observamos atentamente nos sorprenderá hasta qué punto el dispositivo cinematográfico está acribillado por miradas de los seres filmados. Conociendo ahora la violencia que imponían las cámaras, la maquinaria de la representación estalla en pedazos ante nuestros ojos, desgarrando la transparencia propagandística y convirtiéndola en una colisión agónica entre verdugos y víctimas. En el cruce de este fuego desigual, y forzado a adoptar el punto de vista de los amos, el espectador se transforma en destinatario de cada mirada, fugaz, incisiva, temerosa o angustiada, que arrojan desde el otro lado de la tela los habitantes espectrales del ghetto.

Una escena de venta callejera, por ejemplo, se transforma en mosaico de miradas sincopadas. Un jovencito, con su cabeza cubierta, dirige

22 Czerniakow, *op. cit.*, p. 238.

sus ojos al objetivo; la mujer que lo acompaña, más consciente quizá de la amenaza potencial que entraña la situación o simplemente aplicando las instrucciones dadas por el equipo de rodaje, se limita con mayor prudencia a observar al final del fragmento; más extraña todavía es la mirada furtiva de la vendedora en cuyos ojos se lee desconfianza. Tres actitudes captadas, pues, en ese brevísimo fragmento que se precipita por el sumidero de una cámara (fotograma 12).



FOTOGRAMA 12.

Entre estas miradas se urde una trama de sentimientos inciertos que nos interpelan a cadencias diferentes. Este hecho no sólo desmiente la transparencia que los alemanes pretendieron dar a la filmación; nos abre el camino a los sentimientos de aquellos seres que, en la primavera de 1942, se hallaban condenados ya a la deportación (la interrogación, el abandono, la curiosidad, el temor, la sorpresa ante lo extraordinario). En sentido estricto, todas estas miradas son otras tantas respuestas a la mirada de autoridad que los registraba.²³ Estas miradas abren una grieta en el tiempo, pues ninguna de ellas estaba prevista y cualquier montador avezado las habría probablemente desechado del film definitivo. En virtud de ello, constituyen para

23 No es casual la nota que incluye Czerniákov el 6 de mayo, apenas unos días después del comienzo del rodaje: el comisario Auerswald reclama se proporcione vestimenta civil para los cineastas. Acaso deseaban evitar con ello la coacción que sus uniformes provocaban en los judíos y, sobre todo, su huella en la película que estaban filmando (*op. cit.*, p. 239).

nosotros el máspreciado documento. El estado bruto o, más exactamente, semibruto de *Ghetto* adquiere, así, un arreatador potencial realista. De hecho, en las secuencias de exterior, las contingencias se multiplican y para su cabal examen precisaríamos un conocimiento exacto del contexto en que se llevó a cabo cada filmación, los miembros que componían el equipo y el sistema de seguridad que garantizaba su trabajo. Aun con estas limitaciones, podemos inferir una galería de emociones que nacían de la confrontación (el shock, en ocasiones) entre la vida del ghetto y la filmación de la película. Lo que está en juego es cómo los alemanes pusieron en escena a esos seres cuyo destino ya había sido sellado y cómo los condenados reaccionaron a su paradójica inmortalización previa al exterminio.

Detengámonos en un sintomático fragmento que representa a una mendiga sentada en el bordillo de un comercio de sofisticada gastronomía. La cámara desemboca de un travelling descriptivo y se aposta a 45° de su cuidadosa y deliberadamente: en escorzo, el cuerpo de un hombre yace tendido en la acera, probablemente muerto, ante la indiferencia tanto de los pasantes como de la mujer misma. El rostro de la mendiga se halla a cierta distancia del objetivo y fuera de su eje; pese a todo, una mirada fugaz revela la conciencia plena que ésta tiene del dispositivo, pues acto seguido extiende su mano en gesto mendicante. Todo hace pensar que una orden le ha sido dada desde el espacio tras cámara donde debía agazaparse el demiurgo. Su mirada permanece vacilante. En ese preciso instante, la cámara inicia un ligero desplazamiento hacia arriba para mostrar, en acentuado contraste con la miseria de la mujer, unas manos que, tras los cristales del escaparate, disponen con esmero riquísimos manjares a la venta. La cámara rebasa entonces a la mujer para denunciar el lujo que ostentan algunos judíos del ghetto con desprecio hacia quienes parecen a pocos metros de ellos (fotogramas 13-15). No cabe duda: una poderosa voluntad conduce actores, dispone objetos, desplaza la cámara, es decir, compone y monta. Es precisamente la condición bruta de este material lo que incrementa su valor: la vacilación de las miradas, el fuera de campo desde el que dirige, delatan en el interior de la propia imagen algo que el más rudimentario montador habría acabado por obturar. Siendo así, el archivo que tenemos ante nosotros contiene a la vez la propaganda cumplida y la maniobra que la construye.

Hersonski articula en su film el contenido de los rollos con una serie de interrogantes que dinamizan la *monotonía del archivo*: el hombre



FOTOGRAMAS 13-15.

tras la cámara, Willy Wist, el descubrimiento hecho en 1998 de dos bobinas de tomas repetidas, el hallazgo de una bobina en color que muestra al uniformado Wist. El film se cierra sobre sí mismo ante la angustia de la deportación, cuando el equipo de cineastas ha abandonado el ghetto y los signos apocalípticos se abaten sobre la población. Ya fue dicho: el carácter terminal de este film, a un mes y medio del inicio del fin, documenta la agonía de esa comunidad por quienes la construyeron y se aprestaban a destruirla. No obstante, conviene ser precavido a la hora de homologar la mirada de los cineastas con los propósitos de Goebbels y su eventual montaje. Que entre estos tres estratos existen fisuras es precisamente el argumento del presente trabajo. Esto confiere al choque entre víctimas y verdugos un siniestro significado: inmortalizar en celuloide lo que pronto iba a ser aniquilado mediante procedimientos más expeditivos era un hecho que podían desconocer los operadores, pero no quien les encomendó la tarea. Compulsión de registro, mal de archivo, esta violencia de la mirada y de su almacenamiento tiene algo de impenetrable.²⁴

Quizá porque un archivo que se encarama al abismo nos mira siempre desde el más allá (el pasado), habríamos deseado un uso con menos apoyaturas. ¿Por qué Hersonski agrieta, por ejemplo, la secuencia de la mujer errante con el bebé para resolverla narrativamente sobre un superviviente que dice haberla conocido? ¿No sería más radical sostener esa enigmática mirada que se camufla concediendo el tiempo –la vida– a quien todavía no lo ha perdido? En decisiones así, Hersonski acaba por disolver el archivo en su referente y la angustia se atempera protegida por el escudo del discurso.

24 Como señala Janina Struk (*Photographing the Holocaust. Interpretations of the Evidence*. Londres & New York: I.B. Tauris, 2004, p.97-98) respecto a las diversas clases de fotografías tomadas en los ghettos, es harto difícil, a la visión de las mismas, deducir el carácter (empático, despiadado, indiferente) de la mirada.

Un film como el que encomendó Goebbels a sus operadores anima fantasmas en el mismo instante en que se ciernen sobre sus cabezas el destino aciago. De ahí surge su vigor: del encuentro asimétrico de miradas que hubo de producirse. De las pertenecientes a los alemanes nos queda la huella, pero no sus figuras; de las víctimas, en cambio, reconstruimos un cuerpo que en muchos casos se disolvería en cenizas poco después, pero cuya mirada es huidiza, vacilante. Sea cual fuese ese futuro que se consumió hace mucho, sus miradas siguen interrogándonos a través de la piel (la película) construida por sus verdugos. De ese choque y de esa paradoja da testimonio el archivo como artefacto, incompleto, fallido. Y en este sentido los enigmas que persisten sobre el abandono del proyecto acentúan la angustia concentrada en sus imágenes terminales.

Montar, editar, marcar

En un texto titulado “¿Cómo mostrar víctimas?”, el artista y cineasta Harun Farocki evocaba estas imágenes del ghetto de Varsovia: “Precisamente porque estos planos no fueron reunidos en un film, descubrimos escenas que, de otro modo, habrían sido cortadas en el montaje. Vemos que los operadores perseguían un objetivo preciso, que deseaban dar una imagen negativa de los encerrados y que el resultado no correspondió a sus expectativas. Lejos de rebajarlos, la presentación de las escenas del ghetto honra a esos miserables. Ellos cobran vida en estas imágenes y se muestran como algo más que marionetas convocadas para servir a una tesis”.²⁵ Ésta es la fuerza del archivo, pues documenta la génesis de una mirada en el proceso mismo en que ésta toma forma.

Farocki se refería a las imágenes del ghetto para su argumentación, pero su condición de cineasta lo abrió de bruceas a las turbadoras (por serenas, alegres) del campo de Westerbork, tal y como habían sido encargadas por el comandante Gemmeker y realizadas en 1944 por el fotógrafo judío Rudolf Breslauer con una cámara de 16 mm. El film quedó inconcluso con alrededor de 90 minutos. Farocki editó una parte de sus planos en su

25 FAROCKI, Harun. Comment montrer des victimes? *Trafic*, n. 70, p. 22, verano de 2009.

film *Aufschub* (2007). En él, ningún testigo comentaba el flujo del archivo, ningún relato las acompañaba, ninguna voz *over* las trascendía. Farocki optó por el silencio, que era justamente la condición del archivo que había encontrado... En realidad, “tan sólo nuestro saber sobre el acontecimiento y el contexto de filmación permiten restituir a estas imágenes su violencia escondida, tomar conciencia de su fuera de campo demoníaco, observar a estos ancianos, estas mujeres y estos niños como seres situados en el umbral de la muerte”.²⁶ Apenas unos carteles diferenciados plásticamente de los del film original y un tratamiento minimalista basado en la exploración de detalles de la imagen o congelados del movimiento bastaron para precipitar ese espectro de la zona gris sobre un film que otros cineastas habían utilizado antes, desde Alain Resnais, sin mostrarse inquietos por sus enigmas.

No, *A Film Unfinished*, movido por esa ola de fascinación hacia el archivo, no se aventura por esa senda incierta, y sin embargo tan feraz, en la que el archivo del pasado (su huella, su resto, su materia) se incrusta en nuestro mundo desestabilizándolo intelectual y éticamente. Son las imágenes del enigmático premontaje las que, desde la penumbra, regresan en él como en un infernal círculo reclamando agónicamente ser descifradas, pues habían sido cifradas y selladas. Y cada vez que retornan resultan inclementes y turbadoras, como vistas por vez primera; lo contrario de lo que sucede cuando las imágenes se fosilizan como iconos del sufrimiento universal, perdiendo su energía que es la de un presente continuo.²⁷ Esta perpetua actualidad que el documental de archivo se esfuerza por despertar de su letargo haciéndonos conscientes de que, desde unos fotogramas vetustos, fantasmas de otro tiempo nos observan, esa actualidad inquietante del pasado es lo que aquí denominamos archivo.

Recebido em: 15/04/2014.

Aprovado em: 19/06/2014.

26 LINDEPERG, Sylvie. Vies en sursis, images revenantes. Sur *Respite* de Harun Farocki. *Trafic*, n. 70, p. 25-26, verano 2009.

27 Y precisamente las imágenes del ghetto han sido un pozo de iconos, como demuestra la celeberrima imagen del niño con los brazos levantados incluida en el conocido como Informe Stroop que da cuenta de la destrucción del ghetto.