

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ

DEPARTAMENT DE TEORIA DELS LLENGUATGES I CIÈNCIES DE LA COMUNICACIÓ

COMUNICACIÓ AUDIOVISUAL



Víctimas y verdugos en Shoah (Claude Lanzmann, 1985)

Genealogía y análisis de un estado
de la memoria del Holocausto

TESIS DOCTORAL

Presentada por Arturo Lozano Aguilar

Dirigida por Vicente Sánchez-Biosca

Valencia, 2015

ÍNDICE

Agradecimientos	7
Introducción	13
Personajes aparecidos en <i>Shoah</i>	37
Precisiones al uso de referencias.....	45
Capítulo I. Víctimas	49
Genealogía de la representación de la víctima judía	53
1. Inmediata posguerra (1945-1960)	53
1.A. La invisibilidad de la víctima judía	53
1.A.1. Supeditación de la víctima judía a los discursos nacionales	54
1.B. Primeras formulaciones de la víctima judía	61
1.B.1. Afirmación de la identidad judía, cuestionamiento de la víctima	61
1.B.2. Víctima redentora y universal	64
2. El surgimiento de la víctima judía (1960-1978)	70
2.A. El juicio contra Adolf Eichmann	70
2.B. Voces críticas	74
2.C. Víctimas judías, cierre de filas	78

Representación de las víctimas en Shoah	83
1. El entorno de las víctimas	83
1.A. El maquinista de Treblinka. Henrik Gawkowski	87
1.B. El emisario de las víctimas. Jan Karski	91
2. Víctimas sin zonas grises	100
2.A. La conformación de un molde testimonial. Richard Glazar	102
2.B. De Sonderkommando a testimonio de víctima superviviente. Filip Müller	106
3. La víctima en Shoah	125
3.A. Freddy Hirsch	130
3.A.1. De la rebelión a la aceptación del destino de víctima. El campo de familias de Auschwitz	130
3.A.2. De la rebelión al suicidio	137
3.B. La resistencia vital y la dignidad. Adam Czerniakow	140
 Capítulo II. Verdugos	161
 Genealogía de la representación de los verdugos	167
1. De vencidos a culpables. Los dirigentes nazis en el banquillo de Nuremberg	167
1.A. Representación cinematográfica de los acusados de Nuremberg	169
1.A.1. Los verdugos vistos desde el Este	173
1.A.1.A. El archivo filmico soviético como acusación	173
1.A.1.B. La sentencia filmica soviética de los condenados en Nuremberg	180
1.A.2. Los culpables vistos desde el Oeste	183
1.A.2.A. La importación de un imaginario	183
1.A.2.B. La creación de un imaginario propio	185
1.A.2.C. La sentencia filmica norteamericana	191
2. Los vínculos de los dos imaginarios de posguerra con el inicio de la Guerra Fría	194
2.A. El retrato del verdugo al servicio de los intereses soviéticos	195
2.B. Inadecuación y actualización del imaginario de los culpables para los intereses occidentales	197
2.B.1. Fundido en negro de los verdugos alemanes	197
2.B.2. Actualización del imaginario del mal	200
3. La banalidad de los verdugos. Eichmann en Jerusalén	202
3.A. Intrascendencia de los primeros verdugos	203
3.B. Eichmann en Jerusalén	205
3.B.1. Presentación del acusado	205
3.B.2. Hannah Arendt en Jerusalén	208
3.B.3. Una estela de verdugos	212

Representación de los verdugos en <i>Shoah</i>	217
1. El entorno de los verdugos	218
1.A. Alemania	218
1.B. Polonia	230
2. Sobre la burocracia y los verdugos banales	251
2.A. Una burocracia innovadora	254
2.B. Sobre la banalidad de los verdugos	260
3. Verdugos	272
Conclusiones	301
Bibliografía	321

Para Yolanda,
Darío, Ariela y Violeta
de todo corazón

AGRADECIMIENTOS

La tesis doctoral que a continuación presentamos nos ha acompañado durante muchos años. El apoyo recibido de amigos y familiares durante este trayecto ha sido cuantioso y confío en que el tiempo me permita agradecerse. No podrá ser así con las personas que a continuación citamos y cuya aportación desborda las más profundas palabras de reconocimiento.

Hace más de veinte años, el azar me condujo a una clase de Vicente Sánchez-Biosca y desempolvó toda mi monótona vida académica. Su brillo intelectual deslumbró mis primeros pasos, su paciencia y generosidad condujeron mis trabajos iniciales. Fui tocado por la suerte cuando me invitó a participar en un proyecto fascinante que él dirigía, *Archivos de la filmoteca*. Quince años de colaboración diaria, sorteando crisis y emprendiendo fantásticas aventuras, dan cuenta de una relación tan profunda como larga. No es casual que esta tesis resurgiera cuando fueron arramblados los proyectos comunes. Nuevos golpes reforzaron mi certeza. Poco importaban los distintos caminos, sino la dirección indicada por la honestidad intelectual de un maestro. Entonces, con mayor lucidez, generosidad y amistad que veinte años atrás, Vicente guió mis pasos por estas páginas.

No hubiera sido tan grande mi suerte en *Archivos de la filmoteca* de no haber encontrado allí a Vicente J. Benet. La lucidez y el rigor de su pensamiento fueron mi mejor bienvenida. El paso de los años me brindó la oportunidad de aprender inmensamente de él. Su temple y capacidad para llevar adelante proyectos de gran calado han resultado ejemplares para mí. Hoy cuento su amistad como

el mejor legado que pudo darme el proyecto. También le debo correcciones a un breve avance de un capítulo de esta tesis.

Sonia García López y Marina Díaz son dos grandes amigas que me han acompañado durante muchos años. Las risas compartidas ya justificarían mi agradecimiento, pero recuerdo muy especialmente el apoyo de su amistad excepcional en los momentos difíciles. Su confianza y palabras de ánimo son parte de este proyecto. Sus lecturas y correcciones mejoraron notablemente una versión temprana del capítulo dedicado a las víctimas.

Stuart Liebmann dio pruebas de su generosidad y pasión intelectual cuando, desde el otro lado del Atlántico, me fue enviando libros, referencias y ánimos. Tal muestra de confianza supuso un estímulo importantísimo para la realización de este trabajo.

Un breve recorrido profesional bastó para descubrir en Violeta Martín una magnífica persona. Quiso su generosidad ofrecer una ayuda impagable en el momento de mayor necesidad. De su valía profesional dan cuenta la bella presentación de estas páginas.

Entre nuestras conversaciones iniciales, Yolanda fue quien primero me habló de *Shoah*. Desde ese principio mágico me animó y sostuvo en todo momento. Incluso cuando las circunstancias eran adversas y mi voluntad titubeó, ella defendió esta tesis. Supo acompañar la determinación con un corazón todavía más grande que su sonrisa. No habría salido indemne del laberinto del Holocausto sin su amoroso manejo del hilo que me conducía a un refugio de felicidad. Y allí, entre nosotros, Darío, Ariela y Violeta retrasaron felizmente la realización de este proyecto. El incipiente interés de Darío, la confianza amorosa de Ariela y la promesa de Violeta de leerse este libro cuando sea mayor colman de sentido personal las palabras escritas. Yolanda, como siempre, será quien les alcance el libro y los reconforte cuando muchas de las cosas que aquí lean les sean tan incomprensibles como espantosas.

INTRODUCCIÓN

EL ACONTECIMIENTO SHOAH

Shoah fue estrenada el veintiuno de abril de 1985 en el inmenso teatro de L'Empire de París. Si el marco ya era poco habitual para el estreno de una película, más extraordinaria resultó la presencia del entonces presidente de la República, François Mitterrand, encabezando el *tout Paris* que se dio cita en la sala. Las características particulares de la sesión cinematográfica también resultaron reseñables por sí mismas, una película de 566 minutos, cuya proyección comenzó a la una del mediodía y concluyó a las dos y media de la madrugada, un total de trece horas con descanso incluido.

El evento obtuvo la centralidad en las agendas mediáticas francesas. El mismo día del estreno y durante su proyección, Claude Lanzmann era entrevistado en directo en el estudio de Antenne 2 para el telediario de mayor audiencia en Francia. Los poco más de tres minutos y medio de entrevista supusieron las primeras valoraciones públicas sobre la película¹. Las preguntas del presentador, Bernard Pradinaud, y la periodista cultural, France Roche, reflejaron el panorama de recepción para la película; las respuestas de Claude Lanzmann, la insuficiencia de los conceptos previos para comprender un fenómeno cinematográfico como *Shoah*.

1 La entrevista puede ser consultada en el archivo del INA (Institut National de l'Audiovisuel), <http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu01217/claude-lanzmann-explique> podría considerarse -shoah-au-journal-telivise.html

Bernard Pradinaud: ... *C'est un film qui dure 9 heures et demi et qui est une série, une suite de témoignages sur la Seconde Guerre mondiale et, plus précisément, l'extermination du peuple juif dans les camps de concentration...*

Claude Lanzmann: *Dans les camps d'extermination*

Bernard Pradinaud: *C'est pas la même chose pour vous?*

Claude Lanzmann: *Pas du tout, pas de tout. C'est ce que j'explique tout au long du film...*

El diálogo no es anecdótico. El presentador se hacía eco de un estado de la memoria en Francia en el que la Segunda Guerra mundial y los campos de concentración constituían el marco en el que fue exterminado el pueblo judío. El genocidio de los judíos ya era un hecho singular y reconocido, pero su recuerdo se había injertado en la larga memoria francesa de la guerra y, sobre todo, del universo concentracionario. La película venía a corregir esos relatos que indiferenciaban campos de concentración y de exterminio.

El entrevistador dio paso a France Roche con un comentario a propósito de la inusual duración de la película. La periodista, tras declarar que no era el primer film en francés con una duración semejante, resaltaba su singularidad:

France Roche: ... *Mais Shoah est un film tout à fait différent de tout ce qui s'est fait dans ce genre. Il ne s'agit pas d'un reportage rétrospectif sur les camps d'extermination mais d'une œuvre de création à travers laquelle la réflexion s'exerce et dans laquelle les événements se trouvent à la fois racontés et expliqués et ressentis.*

Claude Lanzmann: *Et revécus, essentiellement revécus. Parce que... ça n'est pas une histoire dans laquelle des gens cravatés, derrière leur bureau, racontent des souvenirs. Les souvenirs sont faibles. J'ai choisi des protagonistes capables de revivre cela et pour le revivre, ils devaient payer le prix le plus haut, c'est-à-dire souffrir, en me racontant cette histoire.*

Lanzmann matizaba nuevamente la singularidad destacada por la periodista. *Shoah* no era una película en la que los acontecimientos se encuentran contados, explicados y sentidos al mismo tiempo, sino que los hechos son revividos sin la distancia impuesta por el recuerdo. Si su primera intervención se refería a una modificación temática de la memoria, esta tenía como centro su ética y estética.

La última pregunta del entrevistador sobre el extraño título da pie para que Lanzmann muestre su confianza en la celebridad que obtendrá la película y la ruptura marcada con toda esa cultura del recuerdo nombrada internacionalmente como Holocausto.

Bernard Pradinaud: *Que signifie le titre?*

Claude Lanzmann: *Écoutez, je pourrais vous répondre, je vais vous répondre deux choses. D'abord, d'une certaine façon, ça n'a pas d'importance, ce ne sont pas les noms qui font la célébrité, c'est la célébrité qui fait les noms célèbres et Shoah va être très connu. Mais je réponds pourtant à votre question. "Shoah" est le terme hébraïque pour désigner précisément ce qui s'est passé et ça veut dire en hébreu, la tempête, le désastre, la catastrophe, l'anéantissement, la destruction absolue et ça n'a pourtant pas la connotation sacrificielle de "holocauste". "Holocauste", on offre un bœuf en holocauste et en hébreu, cette connotation-là n'existe pas.*

Los tres minutos de máxima audiencia ya sirvieron para marcar una ruptura de la película con las formas de la memoria precedentes: con el marco conmemorativo concentracionario en el

que había sido incluido el exterminio de los judíos, con la habitual forma del recuerdo y con toda la concepción sacrificial y redentora del Holocausto. La celebridad de la película sustanciaría en el término Shoah esa nueva manera de recuperar el acontecimiento.

La presencia del cineasta en el telediario francés resultaba injustificable por su carrera cinematográfica. Claude Lanzmann era un cineasta de vocación tardía², *Shoah* suponía su segunda película y la primera había tenido escasa repercusión fuera del restringido circuito del cine documental. Además de la imperiosa atención que el film reclamaba para sí mismo³, la relevancia de Lanzmann en el panorama intelectual parisino justificaba su presencia en el plató televisivo. Organizador de la Resistencia en el lycée Pascal de Clermont-Ferrand y maquis antes de cumplir los veinte años, contaba con la medalla de la Resistencia, la Legión de Honor y la Orden Nacional al Mérito. Licenciado en literatura y filosofía enseñó en la Universidad de Berlín y dirigió el Centro Cultural Francés en la capital alemana en 1949.

A partir de 1952 se incorporó a la nómina de colaboradores habituales de la revista dirigida por Jean-Paul Sartre, *Les Temps Modernes*, además de escribir para numerosas publicaciones. Ese mismo año inició una relación sentimental con Simone de Beauvoir que terminó en 1959, aunque les unió una estrecha amistad de por vida. La misma que mantuvo con Sartre hasta su fallecimiento. A la muerte de Simone de Beauvoir en 1986, Lanzmann recogió la dirección de la revista que sus dos antiguos amigos habían dirigido. En los años sesenta firmó, junto a otros intelectuales franceses, el “Manifeste des 121” en el que defendía el derecho a la insumisión contra la guerra de Argelia y destacó por su compromiso político en favor de la descolonización. También de esa época datan sus primeros textos sobre el conflicto arabe-israelí y en 1967 coordinaría un número extraordinario, más de mil páginas, en *Les Temps Modernes* que reunió escritos de autores árabes e israelíes sobre el conflicto.

A la relevancia de la personalidad del cineasta se sumaba la actualidad del tema. Hacía años que un fenómeno de primera magnitud agitaba el debate intelectual, político, periodístico y académico en Francia. Tras numerosas cartas enviadas al periódico francés *Le Monde*, Robert Faurisson, profesor de literatura en la Universidad de Lyon, publicó en 1979 un libro que cuestionaba la existencia de las cámaras de gas en los campos de exterminio y la veracidad del genocidio judío. La más contundente de las respuestas académicas llegó del historiador francés Pierre Vidal-Naquet en 1981 con un libro titulado, *Les assassins de la mémoire*. La catalogación de este género de pseudohistoria-

2 Incluso su posterior trayectoria profesional en el mundo del cine resulta un tanto atípica. Recordemos que su obra se limita a seis películas, todas de estricta temática judía. La primera, *Pourquoi Israel* (1972), y la tercera, *Tsahal* (1994), guardan una estrecha relación con el Holocausto, sin ser este el tema principal. El resto, *Un vivant qui passe* (1997), *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* (2001) y *Le dernier des injustes* (2013) son montajes del abundante metraje filmado para *Shoah*.

3 Las memorias del director cuentan un preestreno a petición del historiador François Furet al que acudieron personalidades como Simone de Beauvoir, o algunos de los directores de los principales periódicos parisinos, entre ellos Jean Daniel, de *Le Nouvel Observateur* (Lanzmann 2011: 491)

dores⁴, autodenominados “revisionistas”, como negacionistas se debe al historiador francés Henry Rousso que acuñó el neologismo en 1987⁵.

La sanción de la película recién estrenada correspondió a la figura intelectual de mayor renombre en la Francia de la época, Simone de Beauvoir. El veintinueve de abril de 1985, víspera del estreno en las salas comerciales, la autora firmaba en *Le Monde* una larga crítica titulada “La mémoire de l’horreur”. La calidad literaria y la brillantez del análisis de la pluma de Beauvoir marcaron los primeros pasos de la recepción crítica de la obra. El artículo sería el elegido por el propio director para el prólogo de la publicación de los diálogos del film que aparecerían ese mismo año. La más célebre y citada crítica iniciaba su análisis reconociendo la dificultad de escribir sobre la película, “Il n’est pas facile de parler de Shoah”, y finalizaba con el siguiente párrafo:

Comme tous les spectateurs, je mêle le passé et le présent. J’ai dit que c’est dans cette confusion que réside le côté miraculeux de Shoah. J’ajouterais que jamais je n’aurais imaginé une pareille alliance de l’horreur et de la beauté. Certes, l’une ne sert pas à masquer l’autre, il ne s’agit pas d’esthétisme: au contraire, elle la met en lumière avec tant d’invention et de rigueur que nous avons conscience de contempler une grande œuvre. Un pur chef d’œuvre (Lanzmann 1985: 10)

Desde su epicentro parisino, el éxito de *Shoah* se extendió por toda Francia. Deben ser tenidas en consideración todas las características anticomerciales de la película –género documental, pero sobre todo una duración que suponía un muy costoso tiraje de copias y una gran rigidez para los estándares comerciales de proyección–, para hacerse una idea del hito que supuso ser estrenada en tres grandes salas de la capital.

Internacionalmente, el estreno del film siguió el modelo francés. Eventos que concentraban a importantes personalidades del mundo intelectual y periodístico, cuyas críticas se convertían en el llamamiento a ver la película. En septiembre de 1985, Lanzmann era invitado a una proyección de la película en Oxford, organizada por un instituto de estudios judeo-polacos para especialistas internacionales en la materia. Además de reunir a relevantes personalidades del mundo del exilio –Leszek Kolakowski, entre ellos– y del periodismo y la universidad polacos, del congreso de Oxford saldrían elogiosas reseñas de Timothy Garton Ash –veinte páginas en *New York Review of Books*–, Neal Ascherson en *The Observer* o Abraham Brumberg en *The New Republic*⁶. Empezaba así una carrera internacional que tendría especial relevancia en Estados Unidos.

Previamente al estreno norteamericano de *Shoah* el veintitrés de octubre de 1985, el distribuidor americano, Daniel Talbot⁷, organizó pases privados para personas concernidas por la temática de la película. De entre las relevantes figuras judías neoyorkinas del mundo de la cultura que asistieron

4 Los principales autores de esta pseudohistoria provienen de disciplinas ajenas a la historia.

5 En innumerables ocasiones, Lanzmann ha manifestado que *Shoah* no se había hecho para desmentir las falsas versiones de este grupo, con el que no había ningún diálogo.

6 Lanzmann (2011: 497)

7 Véase Talbot (2003: 53-60).

a estas proyecciones destacan Philip Roth, Elie Wiesel e Irving Howe. La recepción crítica fue unánime y la cinta permaneció veintiséis semanas en el cartel del Cinema Studio de Nueva York. Debido al excesivo coste de las copias, el recorrido de la película por el resto del país se focalizó en las ciudades con mayor presencia judía: Chicago, Los Angeles, Cleveland, San Francisco. Requiere una mención especial la proyección en Skokie, un suburbio de Chicago. En una sala con dos mil butacas, la obra reunió a su director con la más nutrida comunidad de supervivientes del Holocausto de Estados Unidos. El visionado se convirtió en una prioridad para las comunidades judías que, bien intentaron proyectarla en cines cercanos o recorrieron kilómetros para verla en las ciudades donde fue estrenada. En ningún otro país su éxito sería comparable al conseguido en Estados Unidos, como prueba la retransmisión televisiva de *Shoah* en la cadena nacional PBS el veintisiete de abril de 1987 y seguida por diez millones de telespectadores.

El elogioso acuerdo de crítica y público convirtió a la película en el fenómeno audiovisual del Holocausto de mediados de los ochenta. Pero, con su obra, Claude Lanzmann no había pretendido únicamente ofrecer una representación exitosa del exterminio de los judíos europeos, sino establecer un canon en su acercamiento al acontecimiento. Su decidida intervención en el terreno de la memoria, su original forma de representar el hecho y la dimensión que alcanzó su lanzamiento convirtieron a *Shoah* en una forma canónica de la memoria del exterminio de los seis millones de judíos. La estrecha guardia de su creador en torno a la película y su vigorosa decisión de vigilancia de las formas de recordar lo que en breve, consecuencia del éxito del film, comenzaría a ser conocido internacionalmente como la Shoah, marcaría la posteridad de la obra cinematográfica.

LA POSTERIDAD DE SHOAH

La posteridad de la película no ha seguido el habitual camino de los grandes hitos cinematográficos que pasan de las salas a los anales de la historia del cine. Treinta años después de su aparición, la cinta conserva una gran vigencia como modelo de referencia en la representación del Holocausto. La actualidad de su propuesta ética y estética es sostenida por dos grandes líneas discursivas complementarias. La primera se sustenta en la interpretación de la propia película y, la segunda y complementaria, en las periódicas denuncias de transgresiones a los principios de *Shoah* en otros acercamientos al Holocausto. El enunciador máximo de ambas no es otro que el propio cineasta.

LA INTERPRETACIÓN DE *SHOAH*

Repasar la abundancia de trabajos y talentos que se han ocupado de *Shoah* resultaría interminable; sí cabe por el contrario generalizar sobre cómo estas interpretaciones han destacado cuestiones de gran interés en un terreno previamente acotado por el director. Este espacio delimitado de interpretación queda reflejado en una cuestión nominativa que entronca con la respuesta dada por Lanzmann a la pregunta del entrevistador televisivo sobre el significado de tan extraño título.

El acontecimiento sobre el que versaba la obra ya tenía un nombre concreto reconocible mundialmente, Holocausto. Las razones de su adopción no se debían a su etimología, sino al impacto mediático internacional que supuso *Holocaust*, serie televisiva dirigida por Marvin J. Chomsky en 1978. La serie bautizó al hecho histórico, al tiempo que lo convirtió en tema de toda una naciente industria cultural, lo que necesariamente conllevó una banalización de su tratamiento. Desde la emisión de la serie hasta la actualidad, el Holocausto se ha convertido en tema de las expresiones culturales más triviales⁸ que han encontrado en el suceso real toda la intensidad emocional para elevar a su máxima potencia las posibilidades melodramáticas y *kitsch* de acercamiento a su público masivo. Holocausto era una denominación que también implicaba un estilo de narración. Pese a que en su breve intervención en Antenne 2 hubiera justificado su título por la inadecuación etimológica del término Holocausto, Lanzmann, como tendremos ocasión de ver en el apartado siguiente, ya había manifestado su profundo rechazo por esta forma de representar el acontecimiento.

Semanas antes de su estreno, la película, según el testimonio del propio director, carecía de título. La ventaja del término *Shoah* era su completa opacidad, un significante sin significado que se imponía como una ruptura a ese objeto ya perfectamente identificado por toda una moda conmemorativa como Holocausto. El uso de la denominación *Shoah*, desde el estreno del film, se ofrece como término alternativo para referirse a la destrucción de los judíos europeos, pero también impone unos preceptos en su forma de recordar. Desde su nominación, *Shoah* pretendía establecer un vínculo directo y original con el acontecimiento, ignorando las formas de representar moldeadas en los anteriores cuarenta años.

Si este primer gesto del cineasta ya reclamaba la atención de los críticos y analistas sobre la exclusividad de su película en su relación con el acontecimiento, el transcurso de los años no fomentó la reflexión de autores lejanos al círculo del director. En 1990, se publicaron en Francia dos obras colectivas sobre el film. Coordinada por Michel Deguy, *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, recogía veintiún artículos ya publicados. La presencia del cineasta era abrumadora y pocos escritos quedaban fuera de su órbita más cercana. Un repaso no exhaustivo demuestra que la pluralidad de perspectivas no era un principio

8 A modo de ejemplo señalemos dos difícilmente superables: un *Holocaust cookbook* publicado en 1996 en Nueva York y un concurso de la televisión israelí rodado en ubicaciones reales de Polonia en el que los niños deben responder sobre preguntas del Holocausto. Véase Cole (1999: 15-6).

rector de la antología. Cinco textos, además de una breve presentación del volumen, estaban firmados por Lanzmann, también la traducción del más extenso de los trabajos –noventa páginas de las trescientas dieciséis– y otro era la presentación oficial del cineasta en la entrega de un premio. La presencia de *Les Temps Modernes*, revista que en aquel entonces dirigía, con la cesión de colaboradores cercanos que participaron en el libro y la reedición de artículos aparecidos originalmente en sus páginas dejó al descubierto la lealtad que Lanzmann zurció en torno a los postulados de su obra. El párrafo que cierra la breve presentación, escrita por el propio Lanzmann, evidencia el tema que homogeneiza las distintas aportaciones:

Le caractère inaugural et fondateur du film, son statut d'événement originaire, magnifiquement repérés et identifiés par certains des auteurs de ce livre⁹, naissent bien de cette soumission sans démenti à une exigence plus pressante et plus forte que celle du souvenir.

“*Shoah*” le film. *Des psychanalystes écrivent* era el otro volumen colectivo, impreso también ese mismo año, que agrupaba escritos del influyente círculo psicoanalista parisino. La obra parecía recoger una invitación del propio Lanzmann, quien ya había publicado dos escritos sobre su película en la *Nouvelle Revue de Psychanalyse*. Un tema transversal a la mayor parte de los artículos era la representación y enunciación del trauma, aspecto muy querido al cineasta y a su afirmación paradójica acerca de la irrepresentabilidad del acontecimiento.

La tutela del creador sobre el análisis de su obra promovió la aceptación y repetición de conceptos que hicieron furor. Inefabilidad, irrepresentabilidad, los no lugares de la memoria, renuncia a cualquier explicación... conceptos legítimos, e incluso productivos, en el vocabulario paradójico de la poética de un creador pero de escasos resultados en su traslación al terreno del analista, mueca repetitiva que no transmite el encanto del original ni explica su gracia. Vicente Sánchez-Biosca ya lo expuso al referirse al explícito rechazo del cineasta a comprender el acontecimiento:

Es curioso que tan radical decisión (renunciar a los principios racionales de la explicación y sumirse en el círculo concéntrico de la reproducción del trauma) no haya despertado apenas reacciones críticas. Muy pocos autores han cuestionado su método: la renuncia al esfuerzo de comprensión que es, al fin y al cabo, la tarea del historiador y del intelectual mismo. (Sánchez-Biosca 2004: 121)

Planteamientos semejantes a la formulada por Sánchez-Biosca, que escapen del terreno interpretativo acotado por el realizador y que se aventuren en el análisis o cuestionamiento de la película, solo conocemos en otros textos de Tzvetan Todorov y algunos de los recogidos en una selección mucho más ponderada editada por Stuart Liebman¹⁰. Análisis exhaustivos y extensos que estudien la obra desde una perspectiva no tautológica de la poética ampliamente expuesta por el realizador no hemos tenido ocasión de leer ninguno.

9 Los únicos escritos que escaparían a esta temática serían seis referidos a la problemática representación de Polonia en la película. El congreso de Oxford organizado por la sociedad judeopolaca que comentamos anteriormente sería el punto de partida de, por lo menos, tres de ellos.

10 Todorov (1991) y Liebman (2007).

POLÉMICAS SOBRE CÓMO REPRESENTAR EL EXTERMINIO

Un factor determinante para la vigencia del canon *Shoah* ha sido la participación frecuente en la esfera pública de Claude Lanzmann con sus opiniones respecto a eventos relacionados con la representación de la destrucción de los judíos europeos. La autoridad del cineasta provenía del unánime reconocimiento obtenido por su película y sobrepasaba el reducido campo cinematográfico para convertirse en un auténtico custodio de la memoria del Holocausto.

Ya fuera un texto clásico sobre los campos de concentración de la cinematografía francesa, *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1955), o alguna novela reciente sobre el exterminio de los judíos –*Les bienveillantes* (*Las benévolas*, Jonathan Littell, 2006), ganadora del premio Goncourt; o *Jan Karski* (Yannick Haenel, 2009), galardonada con el Prix du roman Fnac y Prix Inteallié–, raras son las producciones culturales de cierta importancia alrededor del recuerdo o representación del exterminio que no hayan obtenido la validación o rechazo del director. Imposible recoger todas las polémicas en las que se ha visto inmerso el cineasta sin desbordar el limitado marco introductorio en el que nos hallamos, por lo que nos centraremos en los dos temas subyacentes a las más ruidosas querellas. Estas diatribas selectas estarían justificadas por las dos transgresiones mayores, según el canon *Shoah*, que puede cometer una representación sobre el genocidio de los judíos europeos: el recurso a la ficción y a las imágenes de archivo.

EL RECURSO A LA FICCIÓN

Su primera intervención en la memoria del genocidio de los judíos europeos fue anterior al estreno de su película y tuvo como motivo central el rechazo a la serie televisiva *Holocausto*. En el número de junio de 1979 de *Les temps modernes*, Claude Lanzmann encontraba tiempo entre su absorbente dedicación a *Shoah* para escribir un artículo titulado *De l'holocauste à Holocauste ou comment s'en débarrasser*¹¹. No seremos capaces de entender su polémica postura en el artículo si obviamos que, en 1979, el negacionismo irrumpía en la escena mediática con el libro de Robert Faurisson. Dispuesto a rechazar cualquier influencia de los negacionistas, Lanzmann no podía compartir criterio con aquellos que justificaban la teleserie por la difusión de la memoria del Holocausto.

Su crítica a la serie televisiva norteamericana se fundaba en que, mediante todas sus exitosas fórmulas estereotipadas, la representación evacuaba la singularidad de la significación del exterminio de los judíos europeos. Las formas ficcionales que suplantaban a los acontecimientos y a las vícti-

11 Sería reeditado en el volumen arriba mencionado de Michel Deguy, a pesar de la incongruencia de que el artículo nada refiera sobre su propia película a la que está dedicada el título del volumen.

mas para acercarlos a su público masivo se imponían a la realidad y especificidad del acontecimiento. Con la misma duración, nueve horas y media, sin ninguna concesión a la ficción y con un formato mucho más exigente para el espectador, su modelo llegó seis años más tarde.

Y nueve años más tarde del estreno de su película, el tres de marzo de 1994, Lanzmann escribía en *Le Monde* las siguientes palabras: "... yo pensaba con humildad y orgullo que había un antes y un después de *Shoah*, y pensaba que después de *Shoah* ciertas cosas no podrían hacerse de nuevo". Lanzmann empuñaba la pluma contra la película de Steven Spielberg, *Schindler's List* (*La lista de Schindler*, Steven Spielberg). Estrenada en Estados Unidos en septiembre de 1993, la cinta marcó un hito en la reivindicación americana de la memoria del exterminio de los judíos europeos¹². Dos fenómenos convergieron para que 1993 fuera considerado el año del Holocausto, el estreno de la película y la inauguración en Washington del United States Holocaust Memorial Museum (USHMM).

El estreno en Francia parecía continuar la exitosa recepción estadounidense y la prensa francesa la saludó¹³ como el antídoto contra el olvido de Auschwitz o la respuesta adecuada al negacionismo. El éxito y la participación en la construcción de esa memoria del Holocausto global parecían legitimar la forma del cineasta norteamericano para recordar el judeicidio. La opinión divergente de Claude Lanzmann desatendía la repercusión mediática y fijaba sus críticas en la representación ofrecida por la película hollywoodiense¹⁴.

La primera y fundamental crítica de Lanzmann a *La lista de Schindler* se sustancia en el necesario falseamiento de una película que antepone la supervivencia al exterminio. La gran aportación a la memoria del Holocausto narraba el salvamento de mil trescientos judíos y dejaba fuera de cuadro la muerte de seis millones. Temáticamente la película enlazaba con proyectos anteriores, cuyos moldes melodramáticos exigían una deformación del acontecimiento histórico para ofrecer un mensaje redentor. No era nada nuevo, ya lo había visto con menos recursos y habilidad en *Holocausto*, pero Lanzmann creía que después del estreno de *Shoah* la vuelta a estos patrones representativos resultaría sencillamente imposible.

La estética sería el otro gran aspecto rechazado por Lanzmann. En su opinión, *La lista de Schindler* era una *Shoah* ilustrada. Allí donde Lanzmann había renunciado a la imagen de archivo porque no existía y, de haber existido, habría sido insuficiente para representar el exterminio¹⁵, Spielberg

12 Véase nuestro estudio (Lozano 1993)

13 *Le Point* tituló "Ne jamais oublier Auschwitz. Événement : le nouveau film de Spielberg", similar al elegido por *Le Nouvel Observateur* "Le film événement de Spielberg. La liste de Schindler".

14 Poco después sus argumentos viajarían a Estados Unidos. En 1997 aparecería un libro coordinado por Yosepha Loshitzky, titulado *Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on Schindler's List*. Los análisis más críticos con la película de Spielberg recurrían frecuentemente a la comparación con la película de Lanzmann.

15 El rechazo entronca con la gran controversia del cine francés. En 1961, Jacques Rivette publicó el célebre artículo "De l'abjection" a propósito de un *travelling* sobre la mano de una deportada judía que se lanza contra la alambrada en la pe-

había creado un falso archivo. La estudiada imperfección del encuadre y el blanco y negro al que recurría la película remedaban las imágenes de los años cuarenta. Y sobre la confianza en los poderes de la imagen de archivo para representar el exterminio de los seis millones se funda el resto de grandes controversias del realizador.

LAS IMÁGENES DE ARCHIVO

Uno de los aspectos más destacados de *Shoah* constituía la renuncia a la imagen de archivo para representar el exterminio de los judíos. La imaginaria truculenta que había producido la liberación de los campos de concentración y los descubrimientos de las atrocidades cometidas por los nazis había sido reutilizada por todos los filmes documentales que habían empleado este arsenal tan explícito en su denuncia de la barbarie. En sus numerosas declaraciones iniciales, el cineasta insistía en la no existencia de imágenes del exterminio y la falta de imaginación de estas. Evidentemente, nos encontramos ante una de esas paradojas creativas a la que nos referíamos antes, de tan excelentes resultados artísticos como pobres para interpretar la obra.

La seule chose que j'ai trouvée –et j'ai vraiment tout vu– c'est un petit film d'une minute trente tourné par un soldat allemand qui s'appelle Wiener (que j'ai retrouvé et à qui j'ai parlé). C'est une exécution de Juifs à Liepaja en Lettonie : on voit (c'est une image muette) un camion arriver, un groupe de Juifs en descendre à la course et aller dans une fosse anti-tank où ils sont abattus à la mitrailleuse. Ce n'est rien. De même que les images nazies du ghetto..., ce film ne veut rien dire, on voit ça tous les jours d'une certaine façon. J'appelle ça des images sans imagination. Ce sont juste des images, ça n'a pas de force.

*Il n'y avait donc pas d'archives...*¹⁶

El rechazo de Lanzmann a utilizar imágenes de época en *Shoah* ha dado lugar a la afirmación sobre la inexistencia de las imágenes del Holocausto. La certeza de esta declaración depende de la definición que demos del acontecimiento. Fotos y filmaciones de las liquidaciones de los guetos y de las masacres cometidas en territorio soviético las hay y son conocidas. De los centros de exterminio, muy escasas, y del interior de la cámara de gas, hasta la fecha, no se tienen.

Si en un primer momento las declaraciones de Lanzmann habían rechazado templadamente el uso de estas imágenes por su inexistencia, escasez o carencia para transmitir, con el paso del tiempo, el recurso a estos documentos sería considerado una transgresión de los imperativos de la representación del exterminio. La radicalización del gesto de la película se formularía como una

lícula de Gillo Pontecorvo, *Kapo* (1959). La célebre sentencia “Un travelling est une affaire de morale” de Jean-Luc Godard tenía en la crítica de Rivette su origen. En 1992, Serge Daney, en un largo texto titulado “Le travelling de Kapo”, convertía la representación de los campos de concentración en el banco de pruebas de un cine justo, representado ejemplarmente por *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1955), o un cine impostor que iría de *Kapo* a *Holocaust*.

16 “Le lieu et la parole” (1990: 296-7)

tesis de orden filosófico, según la cual el exterminio de los judíos pertenecería al orden de lo no figurable o irrepresentable e impondría una serie de prescripciones.

Lógicamente, las consideradas transgresiones tendrían como consecuencia un afilado de las aristas del imperativo. Junto a las declaraciones de repudio a la película de Spielberg citadas anteriormente, Lanzmann continuó su declaración con unas palabras provocadoras en las que afirmaba que si hubiera encontrado una película SS en la que se viera cómo tres mil judíos, hombres, mujeres y niños eran asfixiados en una cámara de gas del crematorio II de Auschwitz, la habría destruido. De inexistentes y faltas de imaginación, las imágenes de archivo se habían convertido en una profanación del acontecimiento.

En una entrevista concedida a *Les inrockuptibles* en 1998, Jean-Luc Godard afirmaba:

Je n'ai aucune preuve de ce que j'avance, mais je pense que si je m'y mettais avec un bon journaliste d'investigation, je trouverais les images des chambres à gaz au bout de vingt ans. On verrait entrer les déportés et on verrait dans quel état ils ressortent. Il ne s'agit pas de prononcer des interdictions comme le font Lanzmann ou Adorno, qui exagèrent parce qu'on se retrouve alors à discuter à l'infini sur des formules du style "c'est infilmable" –il ne faut pas empêcher les gens de filmer, il ne faut pas brûler les livres, sinon on ne peut plus les critiquer...¹⁷

Las declaraciones rezuman frivolidad. Sin ninguna prueba, con la simple certeza de conocer bien el carácter metódico alemán y su pasión por el registro, se mostraba convencido de encontrar ese documento. Que un cineasta olvide que la visión de ese documento implicaría la adopción del punto de vista del verdugo, que el horror de las víctimas se ofrecería al espectador como al objetivo de la cámara, resulta todavía más grave. Y el estilo desenvuelto con el que describe la escena que habría captado esa filmación que él, si se pusiera, encontraría, lo acerca mucho a esa mirada distante del verdugo. Por último, cabría formularle la pregunta de si la inexistencia de ese documento implicaría la negación del acontecimiento¹⁸. No es de extrañar, pues, que tan banales afirmaciones, lejos de centrar un debate enriquecedor sobre las máximas impuestas por Lanzmann, relanzasen el ardor de los comentaristas que sacralizarían la inexistencia de las imágenes.

La controversia sobre las imágenes de archivos escalaría cotas de gran violencia a principios de 2001. Los comisarios de una exposición inaugurada el 12 de enero en París y titulada “Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis (1933-1939)” exhumaron cuatro fotos del crematorio V de Auschwitz-Birkenau tomadas clandestinamente en agosto de 1944 por un judío griego llamado Alex. Las imágenes no muestran el interior de la cámara de gas durante su funcionamiento y debemos recurrir a nuestro conocimiento del proceso para establecer la secuencia: unas mujeres desnudas en el bosque de Birkenau avanzan y unos cadáveres son quemados en una fosa de incineración a cielo abierto. Las fotografías eran ampliamente conocidas

17 Godard (1998: 28)

18 La pregunta se la hizo Gérard Wajcman en un artículo aparecido en *Le Monde* el tres de diciembre de 1998.

y habían tenido una larga vida reproductiva en películas, *Nuit et brouillard*, y expuestas en museos, Auschwitz y Yad Vashem.

El ambiente de confrontación prevalecía y la presentación de estas fotografías tomaba forma de arma en la polémica entre Godard y Lanzmann. El texto de Clément Chéroux, director del catálogo, presentaba las cuatro imágenes con las siguientes palabras:

*Car ces images, pour lesquelles vingt ans de recherches seraient nécessaires, existent bel et bien et sont connues. Ces images sur lesquelles “on verrait entrer les déportés et on verrait dans quel état ils ressortent” (Godard), ce sont précisément celles qui furent réalisées pendant l’été 1944 par les membres du Sonderkommando et de la résistance polonaise d’Auschwitz autour –mais aussi depuis l’intérieur même– de la chambre à gaz du crématoire V de Birkenau. Ces images peuvent être montrées, elles l’ont été depuis la fin de la guerre sans qu’aucun interdit ne soit venu l’empêcher. Elles n’ont pas été faites du point de vue des nazis, mais de celui des déportés. Elles n’ont pas seulement valeur de preuve, mais aussi de document. Elles sont loin d’être inutiles et il ne peut s’agir de les détruire; il faut simplement les analyser comme des documents historiques qui permettent d’approfondir la connaissance des événements qu’elles représentent.*¹⁹

Seguía a esta presentación un artículo de Georges Didi-Huberman centrado en estas cuatro fotografías y titulado “Images malgré tout” que comenzaba con una cita de Godard “...même rayé à mort un simple rectangle de trente cinq millimètres sauve l’honneur de tout le réel”. El texto ofrecía un análisis pormenorizado de las imágenes tomadas por el *Sonderkommando* de Auschwitz de la conducción de un grupo de mujeres judías a la cámara de gas y la posterior cremación. Si obviamos la contienda abierta, resulta incomprensible que las ponderadas palabras de Didi-Huberman acerca de la estética de Lanzmann provocasen la última tormenta. Para juicio del lector, las transcribimos aquí:

C’est ainsi que les choix formels de Shoah, le film de Claude Lanzmann, ont servi d’alibi à tout un discours –moral autant qu’esthétique– sur l’irreprésentable, l’infigurable, l’invisible et l’inimaginable... Ces choix formels furent pourtant spécifiques, dont relatifs : ils n’édicte aucune règle. N’utilisant aucun “document d’époque”, le film Shoah ne permet d’émettre aucun jugement péremptoire sur le statut des archives photographiques en général. Et, surtout, ce qu’il proposait en retour constitue bien la trame impressionnante –sur une dizaine d’heures– d’images visuelles et sonores, de visages, de paroles et de lieux filmés, tout cela composé selon des choix formels et un engagement extrême sur la question du figurable. (Didi-Huberman 2001: 231)

Tan ajustadas y serenas palabras pusieron fin a los argumentos de la polémica, pero no a un batalla dialéctica que se recrudecería con la publicación en el número 613 de *Les Temps Modernes* de dos artículos de Gérard Wajcman y Élisabeth Pagnoux, cuyos razonamientos eran arrojados contra el investigador de la imagen, y la edición en 2003 de un libro de Didi-Huberman que recogía el texto ya conocido del catálogo y lo acompañaba de una minuciosa respuesta a los dos ataques precedentes. Con cierta perspectiva, creemos estéril abundar en las tesis expuestas y totalmente contraproducente reproducir más extensamente la beligerancia de las partes.

19 Chéroux (2001)

Nuestro trabajo se centra en el análisis de *Shoah* como una gran obra que cristaliza unos temas y formas del recuerdo del exterminio y, a su vez, propone otros, pero que no detiene la construcción permanente de la memoria. Para ello consideramos imprescindible abandonar la forma prescriptiva de *Shoah*, que establecía un vínculo directo y unívoco entre el acontecimiento histórico y su representación, y estudiarla como un estado de la memoria.

ÉTICA Y ESTÉTICA DE LA PELÍCULA

Es cierto, “Il n’est pas facile de parler de *Shoah*”. Para empezar, la duración de la película invita a pocos visionados; para continuar, la forma de la película es muy opaca y no presenta una estructura narrativa definida. De las características estéticas de la obra nos ocuparemos extensamente en el desarrollo de nuestro análisis. Aquí únicamente nos detendremos en los dos principios éticos que exigen una estética determinada en su representación del acontecimiento. Como podremos leer en las propias palabras del director, ambos conllevan un trabajo particular sobre el tiempo.

RECHAZO DE UNA ESTRUCTURA NARRATIVA

La primera cuestión afecta a la circulación del tiempo en el interior de la película. Empecemos por el planteamiento ético que niega al relato la capacidad de comprender el acontecimiento:

Il y a bien une obscénité absolue du projet de comprendre.

Ne pas comprendre fut ma loi d’airain pendant toutes les années de l’élaboration et de la réalisation de Shoah: je me suis arc-bouté à ce refus comme à l’unique attitude possible, éthique et opératoire à la fois. Cette garde haute, ces ceillères, cet aveuglement furent pour moi la condition vitale de la création.

Aveuglement doit s’entendre ici comme le mode le plus pur du regard, seul la façon de ne pas le détourner d’une réalité à la lettre aveuglante: la clairvoyance même. Diriger sur l’horreur un regard frontal exige qu’on renonce aux distractions et échappatoires, d’abord à la première d’entre elles, la plus faussement centrale, la question du pourquoi, avec la suite indéfinie des académiques frivolités ou des canailleries qu’elle ne cesse d’induire. (Lanzmann 1990: 279)

Evitar la cronología y la lógica de un relato se presenta como la única solución formal al rechazo a comprender. En su censura de las formas tradicionales de representar cinematográficamente el acontecimiento queda explícita su perspectiva:

Jusqu’à présent, toutes les oeuvres cinématographiques qui ont voulu traiter de l’Holocaust ont essayé d’engendrer celui-ci par le biais de l’Histoire et de la chronologie : on commence en 1933, avec la montée des Nazis au pouvoir, –ou même plus tôt encore, par exposer les divers courants de l’antisemitisme allemand au XIX siècle (idéologie völkiste, formation de la conscience nationale allemande, etc.)– et on tente de parvenir, année après année, étape par étape, presque harmonieusement pour ainsi dire, à l’extermination. Comme si l’extermination de six millions d’hommes, de femmes et d’enfants, comme si un pareil massacre de masse pouvaient s’engendrer. (Deguy 1990: 314)

La construcción de la película asume como principio rector esa perplejidad ante el crimen. El proyecto niega las explicaciones que dan por asumida la realidad y se lanzan a una construcción narrativa lógica en la que las causas justifican, en cierta medida, la consecuencia. La singularidad del genocidio, lo inimaginable del proceso de exterminio de seis millones de seres humanos, se pierde al diluirlo en una lógica causal e incluso en un avance cronológico. La película rechaza desde su primer planteamiento una construcción narrativa que comprenda el acontecimiento.

La carencia narrativa de la película es el recurso estilístico novedoso e intencionado para que la representación pueda contener esa singularidad irreductible del acontecimiento. Las formas de representar el acontecimiento, tanto la más rigurosa explicación histórica o las incisivas preguntas filosóficas como las más banales reducciones, pretenden la legibilidad y la comprensión. Respecto a la contraposición de procedimientos entre la escritura histórica y el texto cinematográfico nos detendremos en un caso paradójico. La imponente presencia de Raul Hilberg en la película. Raul Hilberg fue el gran historiador del Holocausto. Su obra, *The Destruction of the American Jews*, fue publicada en 1961 y constituye el texto histórico más relevante escrito sobre el exterminio de los judíos, pues suma a su carácter pionero la plena vigencia en la actualidad.

En nuestra opinión, la insistencia en la complicidad entre el realizador y el célebre historiador ha silenciado los objetivos antagónicos del trabajo de uno y otro. En la película, las primeras palabras pronunciadas por Raul Hilberg exponen su método de trabajo:

Je n'ai pas commencé par les grandes questions, car je craignais de maigres réponses. J'ai choisi, au contraire, m'attacher aux précisions et aux détails, afin de les organiser en une "forme" ("Gestalt" es la palabra original utilizada), une structure qui permette sinon d'expliquer, du moins de décrire plus complètement ce qui s'est passé. C'est ainsi que j'ai considéré le processus bureaucratique de destruction –ce fut cela en effet– comme une suite d'étapes se succédant en un ordre logique... (Lanzmann 1985: 84)

Como vemos, el método de ambos difiere por completo en sus objetivos. La detención del historiador en los detalles tiene como finalidad organizarlos dentro de una forma que explique o, en su defecto, describa lo acontecido lo más plausiblemente posible. Con el tono dogmático habitual en Lanzmann, la búsqueda de los porqués o la construcción de una cronología lógica y explicativa del acontecimiento quedaría contenida en las "frivolités académiques".

Anclada en la perplejidad ante el hecho, *Shoah* no ofrece al espectador ninguna narración que explique lo que de partida ha sido catalogado como incomprensible. La estructura del film no cobija el tiempo cronológico del acontecimiento ni una lógica causal que permita hablar de un avance narrativo. Existen pequeños relatos dentro de la película, como veremos en el análisis, pero no quedan supeditados a una forma global que los integre. La construcción de la película es sinfónica, con temas que surgen, se desarrollan, se encabalgan, decaen o cesan abruptamente pero, en ningún caso, llegan a vertebrar una narración estructural. También encontraremos momentos de gran intensidad dramática, mas su extensión y disposición no persiguen ningún clímax que apuntale un plan general de la obra.

ANULACIÓN DE LA DISTANCIA TEMPORAL ENTRE EL ACONTECIMIENTO Y SU REPRESENTACIÓN

El segundo principio ético que rige la película es la anulación temporal que media entre el hecho y su representación. Ya en sus primeras declaraciones para el telediario, Lanzmann insistía en la debilidad de los recuerdos. Su propuesta estética pasaba por revivir el acontecimiento. Su texto de rechazo a la serie *Holocausto* finaliza con un párrafo revelador de su empresa:

Le pire crime, en même temps moral et artistique, qui puisse être commis lorsqu'il s'agit de réaliser une œuvre consacrée à l'Holocauste est de considérer celui-ci comme passé. L'Holocauste est soit légende, soit présent, il n'est en aucun cas de l'ordre du souvenir. Un film consacré à l'Holocauste ne peut être qu'un contre-mythe, c'est-à-dire une enquête sur le présent de l'Holocauste, ou à tout le moins sur un passé dont les cicatrices sont encore si fraîchement et si vivement inscrites dans les lieux et dans les consciences qu'il se donne à voir dans une hallucinante intemporalité. (Lanzmann 1979: 316)

La distancia que permitía la reducción del acontecimiento a su legibilidad es aquí abolida y toda la puesta en escena obra en ese sentido: crear las circunstancias para que el acontecimiento original resurja en una intemporalidad. Las explicaciones, las justificaciones y descripciones generales son necesariamente representaciones a distancia que alzan la vista de la tesela para captar el conjunto del mosaico. El proceder de Lanzmann no alza la mirada y se concentra sobre los más nimios detalles. En sus entrevistas con los testigos, su insistencia no persigue tanto el dato informativo de necesaria verificación por los historiadores, como la abolición del paso del tiempo. La declaración de Hilberg resultaba explícita, el detalle y el documento en la escritura de la historia estaban al servicio de un relato que los explicara. Lanzmann, por el contrario, abunda en una concreción de detalles inabarcable para una forma narrativa que reduzca el acontecimiento a su legibilidad. Simone de Beauvoir ya lo apuntó en la primera crítica de la película:

Malgré toutes nos connaissances, l'affreuse expérience restait à distance de nous. Pour la première fois, nous la vivons dans notre tête, notre cœur, notre chair. Elle devient la nôtre. Ni fiction ni documentaire, Shoah réussit cette re-création du passé avec une étonnante économie de moyens. (Beauvoir 1985: 7)

El privilegio del momento por encima de la estructura no guarda relación con la fractura narrativa de las vanguardias ni con el exceso sentimental de los relatos melodramáticos. Se trata de momentos de condensación que colapsan la representación general del hecho. *Shoah* se articula sobre el conocimiento general que el espectador tiene del suceso para proponer un nuevo acercamiento en el que las distancias con el exterminio queden anuladas.

Para abolir la distancia que media entre el hoy de la representación y el ayer del crimen, la puesta en escena utiliza una serie de recursos. La recreación de condiciones similares a las originales, el encuentro con los lugares de antaño, las interrogaciones e insistencias sobre pequeños detalles, etc. tensionan la superficie de los relatos compactados por la memoria para que de entre sus grietas surja la verdad del pasado. En definitiva, todos estos mecanismos pretenden la abolición del

tiempo para desvelar el dolor desgarrador de las víctimas, el lenguaje despiadado de los verdugos y la indiferencia o compasión de los testigos.

El tiempo ha mitigado el desgarramiento de los supervivientes y los relatos han evacuado esos episodios especialmente dolorosos; el tiempo ha propiciado que los verdugos oculten su jerga cruel y revistan sus relatos de un falso humanitarismo que tiene por finalidad exonerarlos de toda culpa. Por último, la indefinible posición del testigo, en la recreación de sus gestos y sus palabras contendrá la tristeza o la indiferencia, tal vez satisfacción, de lo que vio.

LA ÉTICA DE LA ESTÉTICA

Hemos detallado los dos principios éticos que fundaban las opciones formales más importantes de la película: la negación de una narración interna y la abolición del tiempo. Queda ahora por avanzar cuál es la ética derivada de esas opciones estéticas de la representación ofrecida por *Shoah*.

Recordemos la cita en la que Lanzmann se imponía como primera prohibición la interpretación del suceso y ofrezcamos unas palabras del cineasta más clarificadoras de lo que entraña esa renuncia:

Pour moi le meurtre, qu'il soit d'ailleurs individuel ou de masse, est un acte incompréhensible. Ces historiens, je me disais parfois qu'ils étaient en train de devenir fous, à vouloir comprendre. Il y a des moments où comprendre, c'est la folie même. Tous ces présupposés, toutes ces conditions qu'ils énumèrent sont vrais ; mais il y a un abîme : passer à l'acte, tuer. Toute idée d'engendrement de la mort est un rêve absurde de non-violent (Deguy 1990: 289)

Resulta evidente que esa negación a comprender no se refería a un proceso histórico, sino a contemplar el asesinato como un proceso explicable. Desde la postura extrema que rige la película, la adopción de un punto de vista narrativo frente al exterminio participa, siquiera mínimamente, de la lógica del verdugo. La solución estética, ver el crimen en esa singularidad incomprensible, conlleva una consecuencia ética nítida, el rechazo del verdugo.

Igualmente, la abolición del tiempo mediante entre el pasado y el presente no tiene como objetivo la recuperación morbosa del acontecimiento. La recreación del pasado tiene una clara finalidad en palabras de Lanzmann:

Une signification pour moi à la fois la plus profonde et la plus incompréhensible du film, c'est, d'une certaine façon... ressusciter ces gens, et les tuer une seconde fois, avec moi; en les accompagnant. (Deguy 1990: 291)

Esto en el rito litúrgico católico se llama “comunión”. La recreación de un acto que encierra la muerte, la resurrección, la fundación de una comunidad y la invitación a ser miembro de ella. Un gesto original que se actualiza con cada reproducción, ajeno al tiempo transcurrido. Esta anulación de la distancia, esta recuperación del momento en el que el crimen va a ser cometido, implica un posicionamiento ético junto a la víctima.

Con su obsesiva centralidad en la muerte y el horror, con su refractaria obstinación a una narración que explique históricamente el proceso, la película solo ofrece un asidero: participar en esa comunidad de víctimas y rechazar al grupo de verdugos. El exterminio fue posible por el abandono de las víctimas y las múltiples complicidades que encontraron los verdugos en la ejecución de su plan. En la pantalla va a suceder de nuevo, la muerte de las víctimas es inevitable, pero el espectador de hoy tiene la oportunidad de estar junto a ellas y así salvar el mundo.

VÍCTIMAS Y VERDUGOS EN *SHOAH*

Al principio de *Shoah* solo hay testigos. La película plantea claramente el tema, la muerte de los judíos en Polonia, y el tiempo de la representación, el presente. Su interés focaliza exclusivamente la muerte sin concesiones a la supervivencia por lo que, en principio, el grupo de las víctimas está conformado únicamente por aquellos que fueron asesinados. Es imposible que estas puedan prestar su voz. Muy diferente es el caso de los verdugos. Muchos han sobrevivido pero ya no lo son en presente y, aquellos que se presten a declarar ante las cámaras, difícilmente van a aceptar ese papel. Lanzmann lo sabe y los convoca como testigos. Su conocimiento de primera mano será su aportación a la película, pero el creador de *Shoah* transmutará esta primera concepción de los personajes llamados a participar en una categoría moral: víctimas o verdugos.

En nuestro estudio intentaremos explicar cómo la puesta en escena y el montaje desmienten esta categorización de supervivientes, antiguos verdugos y antiguos testigos en meros testigos que transmiten lo visto y vivido²⁰. Existe, sin embargo, una cuestión preliminar que conviene aclarar. El testigo ha devenido la forma ejemplar de recordar el Holocausto y *Shoah* ha jugado un importante papel en esta genealogía.

Annette Wieviorka ofrece tres estadios del peso del testimonio en el recuento del Holocausto. La última de estas etapas es la que da nombre al libro, *L'ère du témoin*. Silenciados en la inmediata posguerra, la importancia que la organización del juicio en Jerusalén contra Adolf Eichmann dio al testimonio de los supervivientes llamados a declarar inauguró la segunda etapa. La eclosión de la figura del testigo como narrador del genocidio de los judíos europeos llegaría tras los éxitos mediáticos de la serie *Holocausto* y la película *Shoah*. Después de estos sucesos audiovisuales, el testigo se habría convertido en la figura emblemática que guía el conocimiento del pasado. Sin duda, la película dirigida por Lanzmann se apoya en estas figuras para acceder al pasado y, como apunta Wieviorka, potenció la presencia social y mediática del testigo en la representación del Holocausto.

20 Esta interpretación tiene como paradigma el largo artículo de Shoshana Felman, "À l'âge du témoignage" en Michel Deguy (1990: 55-144)

La gran repercusión de *Shoah* propició el auge del testimonio²¹ y participó en una extensión del concepto testigo confundiendo algunos de sus rasgos con los de la víctima. La tripartición objetiva de los personajes alrededor del exterminio supone tres grupos bien delimitados. Los testigos pueden transmitir lo que han visto y saben pero no son víctimas ni verdugos. El auge descrito por Annette Wieviorka del testigo y la ascendente cotización de la figura de la víctima, de la que nos ocuparemos en este trabajo, han procurado una extraña simbiosis, cuya figura emblemática es la víctima superviviente que testimonia. En la actualidad no resulta chocante esta casi sinonimia de víctima, superviviente y testigo.

Como tendremos ocasión de demostrar, un análisis detallado de la película aconseja eliminar el concepto intermedio de testigo para referirse a los personajes que intervienen en la recuperación del pasado propuesta por Lanzmann. *Shoah*, como ya hemos adelantado, evita la descripción del suceso histórico y abole la distancia que media entre las víctimas y el espectador. Precisamente el trabajo del film opera en esa dirección: adscribir al testigo inicial a uno de los dos grupos morales encarnados por las víctimas o los verdugos. La búsqueda de información en el relato del testigo es la coartada para la recuperación del trauma ante el horror, en el caso de los supervivientes y acompañantes compasivos, o de la normal aceptación de la crueldad para los verdugos y testigos indiferentes. Una figura que ofrezca testimonio del acontecimiento sin verse compelido a tomar partido resulta una imposibilidad, además de una inmoralidad. El exterminio de los judíos europeos es el acontecimiento fundacional que divide el mundo en dos órdenes morales, víctimas y verdugos, sin posibles zonas intermedias o independientes.

Shoah pretende, a partir de la recolección obsesiva de las informaciones contenidas en el testimonio, la recreación del hecho original. El relato de los supervivientes atemperado por los años llegará a un punto de quiebra que nos dé cuenta del horror por el que rescataremos el momento. El testimonio de los antiguos verdugos recuperará, gracias a la sutil zapa entrevistadora de Lanzmann, su jerga cargada de la crueldad que ejecutó a los judíos. Los auténticos testigos de los sucesos, la abundante población polaca que cuenta lo que vio, no resistirán a esta recreación del crimen, su compasión o su indiferencia los situará a uno u otro lado.

El proyecto ha reunido a los testigos de antaño, la puesta en escena los ha hecho representar el crimen y su interpretación actual los categoriza como víctimas o verdugos. Finalmente, la recreación de este crimen frente al espectador, que se torna en un testigo vicario, también le empuja a un posicionamiento. Tras la resurrección de las víctimas, la película les ofrece una segunda muerte acompañados del espectador.

21 Un primer proyecto de recogida de testimonios de supervivientes del Holocausto comenzó en 1982. El proyecto, *Fortunoff Video Archives for Holocaust Testimonies*, con sede en la Universidad de Yale, sería ampliamente superado por un nuevo proyecto patrocinado por Steven Spielberg de recogida de testimonios del Holocausto a escala planetaria y llamado *Survivors of the Shoah Visual History Foundation*. Véase Wieviorka (1998), Sánchez-Biosca (2003-2004) y Lozano (2001).

VÍCTIMAS Y VERDUGOS EN LA GENEALOGÍA DEL HOLOCAUSTO

Imposible comprender la memoria del exterminio de los judíos europeos sin atender a estas dos figuras. La radical singularidad del suceso histórico reside, por encima de sus abrumadoras cifras, en la novedad de las víctimas y en los nuevos verdugos requeridos. Al finalizar la Segunda Guerra mundial no existían formas adecuadas en el universo cultural de la época para singularizar a la víctima del exterminio racial de entre los millones de cadáveres que yacían por Europa. Tampoco el verdugo genocida era correctamente retratado acudiendo a los perfiles tradicionales del antisemita organizador de pogromos o del sádico invasor. Esa carencia de formas para representar a los personajes, además de los múltiples intereses de posguerra, cegó el acontecimiento. Los documentos, las huellas y los testimonios no escaseaban pero faltaba el gran metarrelato que los integrase y diese sentido.

La genealogía de la narración del Holocausto resulta necesaria para dar cuenta de un lento y progresivo proceso que va readaptando distintos relatos para incluir las novedosas figuras de la víctima racial y el verdugo genocida. La filmación de atrocidades –las primeras, las soviéticas; las determinantes, las filmaciones occidentales de la liberación de los campos de concentración– se impusieron en las pantallas cinematográficas a concepciones bélicas que habían quedado periclitadas con la Segunda Guerra mundial. Sobre la identidad de los cadáveres amontonados solo se sabía que no eran militares ni consecuencia de la guerra, pero ya era suficiente para que emergiera una exigencia de las víctimas. El fin de la guerra requería nuevos gestos que fueran más allá de los militares vencidos y los gobernantes depuestos, la Humanidad exigía una reparación. Resultaba necesaria una restauración de valores y una abyección encarnada en los verdugos sentados en el banquillo. Estos novedosos requerimientos, sin embargo, no alcanzarían al legado de las víctimas judías en la étnicamente reorganizada Europa de la posguerra.

La tierra de acogida de gran parte de los supervivientes, el nuevo Estado de Israel, mantuvo una relación ambivalente con las víctimas judías. Israel era hijo de dos padres enfrentados: la Diáspora y el sionismo. Fue necesaria la destrucción de la primera para la realización del proyecto del segundo. La común identidad de los judíos asesinados en Europa y los fundadores de la nación resultaba uno de los principales motivos legitimadores del nuevo Estado. El escollo aparecía en la escasa adaptación de la víctima a los relatos fundacionales del momento. Una descripción realista de lo sucedido en Europa casaba mal con el ideal promocionado del bravo judío israelí y carecía de cualquier provecho para los vigorosos discursos fundadores de una nación entre vecinos hostiles. El momento no era propicio para la víctima.

Una figura acrisoló como ninguna otra la identificación narrativa y la certeza moral que en adelante se depositarían en la víctima como un valor seguro. El diario de Ana Frank es el inicio de un doble fenómeno todavía no solapado en el que emergía la víctima pero todavía quedaba postergada su especificidad judía. La industria mediática deshistorizaba a una víctima judía para convertirla en

una figura exportable a cualquier relato particular. Su incuestionable éxito auguró a la víctima una brillantísima trayectoria en la cultura popular que los años han confirmado.

El juicio contra Adolf Eichmann en Jerusalén en 1962 supuso la eclosión de las dos figuras que veníamos siguiendo. Un juicio conformado de acuerdo a principios mediáticos más que jurídicos proporcionó al imaginario una figura emblemática de la víctima y una revisión de los viejos retratos del verdugo. El desfile por el estrado de multitud de supervivientes que testificaron sobre los horrores vistos y padecidos galvanizó las audiencias mundiales. Los contornos de esa víctima se depuraban de ideales guerreros de antaño y se extendían hasta cobijar a supervivientes, familiares y, por extensión, el nuevo Estado de adopción de todas las muertas en Europa, Israel. Paradójicamente, sería la ausencia de rasgos destacables en el verdugo lo que motivase una derogación de los modélicos grandes criminales juzgados en Nuremberg.

La abrumadora presencia en el juicio de los testimonios sobre los horrores sufridos condujo a una unión indisoluble entre Israel y las víctimas europeas, que rentabilizaría el dolor pasado en el conflictivo presente. Por su parte, la más que demostrada culpabilidad de un verdugo de escaso relieve cuestionó la desnazificación que había ofrecido un muy restringido número de culpables. Las investigaciones de los juzgados alemanes de esa extensa nómina de verdugos anónimos necesarios para llevar a cabo el exterminio se caracterizaría por la escasa eficiencia en su condena penal. Por el contrario, sí resultaron determinantes para descubrir el atroz pasado de numerosos ciudadanos modélicos perfectamente reintegrados en la comunidad y cuestionar el silencio sobre el pasado.

Un capítulo determinante en el forjado del metarrelato del Holocausto en Occidente merece una mención especial en esta introducción. Como ya hemos avanzado, la difusión televisiva de la serie *Holocausto* fue el gran acontecimiento que popularizó la conmemoración del exterminio de los judíos europeos. No cabe duda de que la producción significa uno de los grandes hitos de la introducción del acontecimiento en la cultura popular, por lo que resulta de obligado análisis en aquellos estudios centrados en la convergencia del hecho histórico con el universo de referencias compartidas globalmente. Nuestro recorrido por la genealogía del Holocausto tiene otros intereses y nuestra detención en ciertos momentos viene legitimada por la introducción de nuevos modos de representar a las víctimas y los verdugos que han producido variaciones de calado a la hora de repensar el judeicidio.

Un breve apunte sobre su gestación da cuenta de la falta de originalidad de la exitosa serie televisiva y su transportable fórmula de un acontecimiento a otro. *Holocausto* fue la respuesta de la cadena norteamericana NBC al éxito de la anterior temporada de la cadena ABC, *Raíces* (*Roots*, 1977), para lo que no dudó en recurrir al mismo director, Marvin J. Chomsky, y guionista, Gerald Green. El modelo resulta de gran interés para el estudio de las formas triunfantes de la industria mediática y del entronque del Holocausto con la industria cultural de finales del siglo pasado, pero su paupérrima originalidad en la formalización del acontecimiento aconseja su desatención en este estudio.

Una última aclaración sobre la serie y la denominación del acontecimiento que utilizamos mayormente en este trabajo. En la actualidad, Holocausto es el término generalizado para referirse al acontecimiento más allá de sus orígenes televisivos y populares. Como todos los términos *mainstream* alberga sin complejos la más alta investigación y las formas populares más banales. Con la concreción de un nombre propio y la laxitud de una etiqueta triunfante, nosotros lo hemos creído adecuado para referirnos al acontecimiento y su rememoración. El uso alternativo de Shoah habría creado excesivas confusiones en el texto y reforzado la identidad entre la representación aquí analizada y el acontecimiento histórico, cuestión esta última rebatida por nuestro estudio.

SHOAH, UN ESTADO DE LA MEMORIA

Destacada la originalidad de la forma de rememorar planteada en la película y la estructuración textual en torno a esas dos figuras claves, víctimas y verdugos, conviene recoger tres ideas expuestas que justifican nuestro estudio.

La genealogía de la memoria del Holocausto se ha construido en torno a esas dos figuras, víctimas y verdugos, que detectábamos en la película. El principal eje rector de la diacronía de la memoria del Holocausto ha venido determinado por la evolución de la víctima judía, desde su intrascendencia en los relatos de la inmediata posguerra hasta su actual estatuto de víctima ejemplar. Por su parte, los verdugos han sido quienes han marcado muchas de las sacudidas del universo memorístico. Ambos concentran los momentos que estudiaremos diacrónicamente y cómo la película se estructura alrededor de las cuestiones que a ellos les conciernen.

La pretensión de Lanzmann de establecer un vínculo directo de *Shoah* con el exterminio resulta insostenible. Sin los conocimientos históricos, sin la emergencia de la víctima judía, sin el mutable retrato que el tiempo hizo de los verdugos, en definitiva, sin la cultura del Holocausto previa al estreno de la película carecería de completo sentido la formalización de la memoria propuesta. Justo lo contrario, *Shoah* es el precipitado muy personal de todos los estadios anteriores, de lo que debía ser recogido, reelaborado, contestado o rechazado.

Pasados treinta años en que el análisis de *Shoah* se ha centrado fundamentalmente en el seguimiento de las pautas interpretativas del director y que han abundado en la especificidad estética de la obra, conviene resituirla en la cadena diacrónica de la actual conformación de la gran narrativa del Holocausto. La densidad de la película queda desatendida al centrar los análisis en cuestiones formales que reproducen las contradictorias premisas del mundo de la creación. La repetición de los oscuros conceptos de su poética que fueron el punto de partida creativo obvian los años de documentación previos a la filmación, la filmación de entrevistas con celo obsesivo y los años volcados en la mesa de montaje que dieron como resultado una obra magna de la memoria del Holocausto en 1985.

Nuestro estudio, a partir de la descripción de las grandes transformaciones en la representación de víctimas y verdugos, pretende desentrañar el posicionamiento de *Shoah* frente a algunas de esas cuestiones. En concreto, la película aborda tres grandes cuestiones que han determinado la representación de cada una de estas figuras. Para la víctima, el film propone un trazado secular en cuyo seno pueda englobarse una comunidad mucho mayor que la restringida por su identidad, destaca la nitidez moral de todas las víctimas y, por último, participa en la reconversión del ideal heroico resistente al de víctima. Por el lado de los verdugos, la película extiende su designación por encima de los perpetradores a los imperturbables testigos, al tradicional antisemitismo o al presente inmutable que vive de espaldas a la actualización del crimen, rechaza todas las hipótesis sobre la banalidad burocrática de los verdugos genocidas y, por último, excluye a estos de la comunidad humana en su rechazo a comprenderlos o cederles siquiera la palabra para algo distinto a la prueba inequívoca de su atrocidad.

Por encima de la exposición de nuestros análisis, queremos revelar el primer y principal motivo para este trabajo. No es otro que la profunda admiración y amor por una obra excepcional concebida y realizada por una mente brillante y apasionada sobre un suceso capital de nuestra época. Concluimos esta introducción con un rendido tributo a *Shoah* escrito por una mano tan generosa como lejana que nos ha ayudado en este trayecto.

For audiences, today and in the future, few films will engage a more important moral subject; even fewer will dare to redefine the nature of cinematic achievement itself with greater rigor and ambition than Claude Lanzmann's Shoah.
(Stuart Liebmann 2007: 18)

**PERSONAJES APARECIDOS
EN *SHOAH***

A continuación ofrecemos un pequeño índice con los trece personajes de *Shoah* más citados en las páginas de esta tesis y una mínima información biográfica sobre cada uno de ellos.

SUPERVIVIENTES



Simon Srebnik. Uno de los dos supervivientes del campo de exterminio de Chelmno. Deportado desde el gueto de Lodz, fue seleccionado para trabajar en el campo de exterminio y sobrevivió a las periódicas liquidaciones. Tenía trece años y medio cuando fue ejecutado por sus guardianes el 18 de enero de 1945, dos días antes de la llegada del Ejército Rojo. La bala entró por su nuca, pero no tocó ningún centro vital y pudo escapar de la fosa común en la que fue enterrado. Junto con Lanzmann recorre la antigua ubicación del campo de exterminio y se reúne con los habitantes de Chelmno en la puerta de la iglesia donde eran encerrados los judíos antes de su gaseamiento.



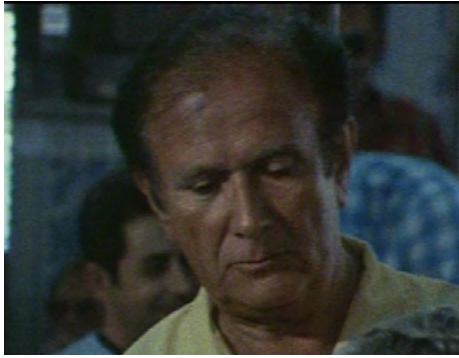
Richard Glazar. Judío de Checoslovaquia deportado a Treblinka en octubre de 1942, tras su paso por Theresienstadt, y seleccionado para recoger, clasificar y almacenar las últimas pertenencias de los judíos conducidos al exterminio. Participó en la sublevación de agosto de 1943 y consiguió huir del campo a través Polonia, Checoslovaquia hasta llegar a Alemania, donde sobrevivió con identidad falsa hasta el fin de la guerra. La entrevista tuvo lugar en su domicilio de Basilea.



Filip Müller fue un judío checoslovaco internado en Auschwitz en abril de 1942. A las tres semanas de su llegada fue destinado al *Sonderkommando* del crematorio I de Auschwitz. Cuando fueron terminadas las mucho mayores instalaciones de gaseamiento de Auschwitz-Birkenau fue trasladado allí para transportar los cadáveres desde las cámaras de gas al crematorio. Fue miembro del *Sonderkommando* durante tres años, hasta su evacuación del campo en enero de 1945, y sobrevivió a cinco liquidaciones de sus compañeros de trabajo. Por las vivencias que padeció y por sus excepcionales capacidades de transmisión, Filip Müller es el gran narrador de *Shoah*. Lanzmann lo entrevistó en un interior doméstico.



Rudolf Vbra, nacido Walter Rosenberg, era un judío eslovaco deportado en junio de 1942 a Auschwitz. Fue seleccionado para recuperar las pertenencias de los judíos llegados al campo de concentración. En enero de 1943, con las mismas funciones, fue destinado a Auschwitz-Birkenau. En junio de 1943 fue encargado del registro del campo BII de Birkenau, el campo de familias procedentes de Theresienstadt que no fueron enviados directamente a las cámaras de gas y permanecieron seis meses en “cuarentena”. El siete de abril de 1944 escapó junto a Alfred Wetzler de Auschwitz. A su llegada a Eslovaquia se entrevistaron con líderes de la comunidad judía y redactaron un informe de 32 páginas sobre Auschwitz y el exterminio en marcha de los judíos húngaros. Lanzmann lo entrevistó en exteriores e interiores de Canadá.



Abraham Bomba era un judío procedente de Czestochowa, Polonia, aunque nacido en Alemania en 1913. Desde el gueto de su ciudad fue deportado a Treblinka en 1942 y fue seleccionado por su profesión, peluquero, para trabajar en el campo. Su trabajo consistía en cortar el pelo a las mujeres antes de la entrada a la cámara de gas. Tras su fuga del campo regresó a Czestochowa, donde fue apresado y conducido a un campo de trabajos forzados hasta que fue liberado por el Ejército Rojo en 1945. El personaje es entrevistado en

dos sets: una soleada terraza con el Mar Rojo de fondo y una peluquería de Holon, Israel.

VERDUGOS



Joseph Oberhauser, nacido en Múnich en 1915, fue adjunto de Christian Wirth, inspector de los tres campos de exterminio de la Aktion Reinhardt (Sobibor, Belzec y Treblinka). Participó en la Aktion T4 –cuyo objetivo fue la eliminación física en centros médicos de todos los enfermos incurables, personas con taras hereditarias, etc.– desde donde fue trasladado a la Aktion Reinhardt. Un tribunal soviético en Alemania Oriental lo condenó a 15 años de cárcel por su participación en T4. Liberado en 1956, sería

en 1965 uno de los ocho acusados en el juicio contra la guardia de Belzec. Condenado a cuatro años y medio, cumplió únicamente la mitad. Lanzmann intentó interrogarlo en la cervecería de Múnich en la que trabajaba sin obtener ninguna respuesta.



Walter Stier, exmiembro del partido nazi y jefe de la oficina 33 de la Reichsbahn, ferrocarriles del Reich, era el responsable de los horarios de todos los trenes especiales que circulaban por Polonia. Todos los judíos conducidos a los campos de exterminio fueron deportados en trenes especiales. Stier fue objeto de varios intentos de acusación, pero siempre pudo evitar a la justicia huyendo a Damasco. En el momento de la entrevista ya estaba fuera del alcance de la justicia y residía en Fráncfort. La filmación se hizo sin su consentimiento con cámara oculta.



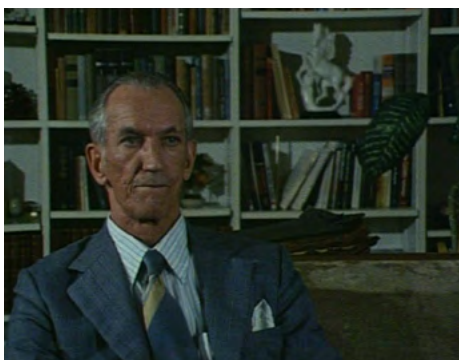
Franz Suchomel, alemán de los Sudetes y sastre de profesión, entró a trabajar en la sección fotográfica del Aktion T4 (1940-1942) y transferido a la Aktion Reinhardt. Destinado en Treblinka, fue el responsable del taller de sastrería y de los judíos del oro, encargados de la recuperación del dinero y objetos preciosos. Condenado en el juicio contra la guardia de Treblinka a siete años de cárcel, solo cumplió cuatro. Prestó su testimonio para el libro de Gitta Sereny, *Into that Darkness*, y aceptó, a cambio de dinero, ser entre-

vistado por Claude Lanzman. No aceptó ser citado ni filmado, por lo que Lanzmann lo filmó con la cámara oculta en marzo de 1976 en un hotel de Braunau am Inn (Austria).

TESTIGOS POLACOS



Henrik Gawkowski era ayudante de maquinista polaco antes de la invasión alemana. Durante los años 1942 y 1943, tiempo en el que estuvieron operativas las cámaras de gas, condujo trenes desde Bialystok y Varsovia hasta la pequeña estación ferroviaria de Treblinka y también, desde ahí, hasta la rampa del centro de exterminio situada a unos seis kilómetros. Además de ser entrevistado en su casa, condujo una máquina de vapor alquilada hasta la estación de Treblinka.



Jan Karski era un diplomático polaco que ingresó en la resistencia tras la ocupación alemana. Como correo entre el gobierno polaco exiliado en Londres y la resistencia, se entrevistó en 1942 con dos líderes de la comunidad judía. Tras dos reuniones en las que le transmitieron sus informaciones y demandas, los representantes judíos lo introdujeron en dos ocasiones en el gueto de Varsovia y lo condujeron a un campo de exterminio o de tránsito. La filmación tuvo lugar en su despacho de Nueva York.



Czeslaw Borowi. Campesino polaco nacido en 1923. Vivió desde su nacimiento hasta el momento de ser entrevistado en una casa junto a las vías del tren donde se detenían los convoyes a su llegada a Treblinka. La filmación de su testimonio tiene lugar en los terrenos colindantes a su casa desde donde se divisan todavía los trenes.

OTROS



Raul Hilberg nació en Viena en una familia judía polaco-rumana de clase media. A los trece años, en 1939, emigraron a Estados Unidos huyendo de los nazis. Inició estudios de Química antes de ser llamado a filas. En el ejército fue destinado al War Documentation Department y examinó numerosos archivos en Europa. Acabada la guerra, estudió Ciencias Políticas e inició su doctorado bajo la supervisión del profesor Franz Neumann. Leyó su tesis doctoral en 1955 con el título *The Destruction of European Jews*, sin embargo no

sería publicada hasta 1961 por el escaso interés en la materia y la extensión de la obra. Con sus más de mil páginas, el libro sigue siendo el estudio de referencia para el exterminio de los judíos de Europa. Lanzmann siempre mostró un profundo reconocimiento a su gran autoridad en la historia del Holocausto. A su vez, Raul Hilberg dedicaría uno de sus últimos libros al cineasta. Las entrevistas tuvieron lugar en la casa del historiador en Burlington, un suburbio de Vermont, Estados Unidos.

PRECISIONES AL USO DE REFERENCIAS

Shoah es una película cinematográfica, concebida para ser proyectada en dos únicas partes con un descanso entre ambas. Sin embargo, resulta impensable el presente y futuro de la obra sin su versión videográfica. La película volverá a las salas en ocasiones solemnes, pero su visionado es y será en reproducciones domésticas. Además de la adaptación de la obra a los nuevos medios y costumbres de visionado, el análisis sería inconcebible sin la comodidad y posibilidades que ofrece la versión en DVD editada con la supervisión del propio director. Esta versión ha sido editada en cuatro discos y las cesuras están de acuerdo con el criterio del director. Los dos primeros discos recogen la primera parte de la obra, nombrada “premier film”, y el tercero y cuarto el “deuxième film”. Para nuestro estudio hemos seguido los criterios de esta edición DVD porque respetan la voluntad del creador, posibilitan el análisis y facilitan la consulta del lector.

De entre la variedad de testimonios ofrecidos por *Shoah*, la primera y más audible pluralidad resulta de la multitud de lenguas que se dan cita en la banda sonora. Yidis, polaco, hebreo, alemán, inglés, italiano y francés son las lenguas que concurren en la película y el montaje las ha ofrecido sin restar un ápice a su heterogeneidad. Los testimonios en su lengua original son preservados y al espectador se le ofrece una traducción simultánea que los haga inteligibles. Igualmente, fue el director quien editó el mismo año de su estreno los diálogos de la película con el fin de fijar un texto

para su lectura²². Ni la transcripción publicada ni la traducción recogen todos los matices y riquezas del testimonio oral, pero la comprensibilidad a la que aspira la obra impone la fijación de un texto. Todas las citas a las entrevistas que hemos recogido en este trabajo han seguido fielmente el libro citado. Únicamente hemos intervenido en la disposición tipográfica del texto. En un esfuerzo no muy logrado, la escritura en versículos y la separación de párrafos pretendían dar una representación gráfica a la escansión del discurso oral. Nuestra reproducción no ha seguido esta disposición para evitar la extensión de las citas y no conseguir transmitir las particularidades del discurso oral. Hemos intentado reflejar en el análisis de la película los silencios y ritmos de las alocuciones, aunque, claro está, la riqueza solo resulta apreciable en el visionado de la obra.

En ocasiones hemos contrastado el montaje ofrecido en la película de algunas entrevistas con su transcripción íntegra. Todas las transcripciones se encuentran disponibles en la página web del United State Holocaust Memorial Museum. La página web es ejemplar en muchos aspectos y de su formidable tarea destacaremos únicamente tres que han sido fundamentales para nuestro trabajo: el escaneado de las transcripciones con las que trabajó Lanzmann, llenas de sus notas e indicaciones, la traducción de todas al inglés y su acceso fácil y completamente libre para cualquier interesado. Sin esta primorosa custodia de los materiales y voluntad de difusión nuestro trabajo se hubiera visto muy mermado. A través de un índice, la página permite la consulta y descarga en formato PDF de las entrevistas. Para no introducir engorrosas citas a las direcciones web de cada una de las entrevistas, citamos aquí el vínculo al índice de todas ellas, llamado “Claude Lanzmann Shoah Collection” y desde la que se puede descargar cualquiera con un simple click:

www.ushmm.org/online/film/search/result.php?titles=Claude+Lanzmann+Shoah+Collection

22 Recordemos que Lanzmann desautorizó la traducción inglesa de esta edición publicada también en 1985 con el título “*Shoah*”: *An Oral History of the Holocaust*.

CAPÍTULO I

VÍCTIMAS

“Today the pertinent European reference is not baptism. It is extermination... the recovered memory of Europe’s dead Jews has become the very definition and guarantee of the continent’s restored humanity”. Con estas rotundas palabras, Tony Judt (2005:803-4) expresa una de las constantes de nuestra cultura moderna, no únicamente limitada al continente europeo: el Holocausto se ha convertido en el relato moral por excelencia de finales del siglo XX y principios del XXI. La principal razón no es otra que la enormidad de la barbarie nazi. Cuantitativamente²³ y cualitativamente el judeicidio es la envenenada herencia del Occidente moderno. En palabras de Kertész (2002: 56), “... Auschwitz ha llegado a ser lo que es en la conciencia europea: un símbolo universal que lleva el sello de lo perdurable, que encierra en su mero nombre todo el mundo de los campos de concentración nazis y la conmoción del espíritu universal ante ellos, y cuyo escenario elevado a un plano mítico debe conservarse para que puedan visitarlo los peregrinos como visitan, por ejemplo, el Gólgota”. Desde las primeras consideraciones de los filósofos, especialmente de los pensadores judeoalemanes exiliados de la Escuela de Frankfurt (Traverso 2001: 43-45), en los años cuarenta hasta la actual omnipresencia en planes pedagógicos, museos, lugares de peregrinación, recuperación de la memoria, discurso político... el Holocausto se ha convertido en una de las experiencias centrales del mundo moderno.

23 Aunque la historia del siglo XX debe asombrarse de cómo la política asesina estalinista ha desempeñado un papel tan insignificante en el discurso de la memoria moral del continente. Para una comparación de las dos ideologías totalitarias y asesinas, véase Furet y Nolte (1999).

La permeabilidad que existe en la época actual entre la alta cultura y la cultura popular, además de las particularidades del exterminio nazi y la globalización de los discursos, ha propiciado que la persecución y asesinato de los judíos europeos se haya constituido en la industria cultural dominante del último tercio del siglo XX y los inicios de XXI (Cole 1998, Finkelstein 2002). No hay ningún tema, ambientación o justificación tan generalizado en las distintas expresiones culturales de nuestro tiempo, desde la elevada reflexión filosófica hasta el masivo turismo de lugares del horror, que pueda competir con la omnipresencia del Holocausto. Punto nuclear de la crítica radical de los principios modernos que han regido en Occidente y aderezo banal de cualquier producto mediático carente de pretensiones distintas al éxito masivo, las paradójicas formulaciones del Holocausto han permeado nuestra cultura durante las últimas décadas.

Por las certezas morales que destila, por sus posibilidades melodramáticas de empatía con las víctimas y rechazo de los verdugos, el exterminio de los judíos europeos ha nucleado una nueva cultura en la que ha emergido una figura de referencia: la víctima. También, cómo obviarlo, porque las manifestaciones de la barbarie posteriores al exterminio del pueblo judío han puesto de relevancia el modelo nazi: amenaza de aniquilaciones masivas de población por medios técnicos, limpiezas étnicas, preponderancia de las víctimas civiles en las nuevas guerras irregulares o asimétricas (guerrillas, terrorismo), etc. Como escribe Vicente Sánchez-Biosca (2011:6), “la nuestra no es época de héroes, sino de víctimas”²⁴ y aunque es probable que el tiempo de los héroes sucumbiera con alguna anterioridad al proyecto genocida nazi, no cabe duda de que las primeras formulaciones de la nueva época son perfectamente rastreables en la invisibilidad, primero, posterior indecisión y polémicas generadas, hasta la actual entronización de la víctima judía. *Shoah* no será ajena a este proceso, sino que se enmarcará en él y hará su propia aportación.

24 “The victim trope is a central feature of our time”, es la expresión elegida por Omer Bartov (1998). Tanto Vicente Sánchez-Biosca como Omer Bartov señalan los riesgos éticos y políticos de esta primacía de la víctima.

I

GENEALOGÍA DE LA REPRESENTACIÓN DE LA VÍCTIMA JUDÍA

1

INMEDIATA POSGUERRA (1945-1960)

1.A LA INVISIBILIDAD DE LA VÍCTIMA JUDÍA

El asesinato de alrededor de seis millones de judíos por el régimen nazi era un hecho conocido y aceptado pocos meses después del fin de la Segunda Guerra mundial (Judt 2005: 84), por lo que su escasa visibilidad en aquellos momentos no podía deberse al desconocimiento, sino a que las potencias vencedoras promovieron unos discursos atentos a sus intereses, los cuales casaban mal con la singularidad del exterminio. En los cargos presentados en Nuremberg contra los grandes criminales de guerra, la acusación por la novedosa etiqueta de crímenes contra la humanidad recayó en el fiscal francés François de Menthon. Que los fiscales de las principales potencias –Reino Unido, Unión Soviética y Estados Unidos– se ocupasen de otros cargos contra los criminales nazis, así como la nula referencia del fiscal francés a las deportaciones o exterminio de los judíos²⁵, explicita la intrascendencia penal concedida al programa exterminador nazi en Nuremberg (Wiewiorka y Lindeperg

25 En las varias horas que duró su presentación de cargos contra los acusados solo mencionó una vez la palabra “judío”.

2008: 24-25). Resulta revelador²⁶ de la aceptación de este conocimiento y de la infravaloración del plan genocida nacionalsocialista que Rudolf Hoess, comandante de Auschwitz entre 1940 y 1943, fuera citado a declarar en Nuremberg como testigo de la defensa de Ernst Kaltenbrunner, segundo en el escalafón SS detrás de Heinrich Himmler²⁷. Colofón de esta escasez de consecuencias penales por la aniquilación de los judíos europeos lo encontramos en un juzgado del Frankfurt de 1955 con la declaración de inocencia del Dr. Peters, director general de la compañía que proveía del Zyklon-B a las SS, sustentada en las “insuficientes” pruebas de que dicho gas fuera utilizado para el asesinato de los deportados en las cámaras de Auschwitz.

Las víctimas judías eran incluidas en el cómputo total y acomodadas al relato de cada una de las potencias vencedoras. En ningún caso era reconocida su especificidad como consecuencia de una política racista, ya que dicho argumento resultaba muy poco rentable para los distintos discursos articulados sobre especificidades locales. Los países ocupados por los nazis las contabilizaron entre sus víctimas –aun cuando muchas de ellas no gozasen de estatuto de ciudadanos con plenos derechos por la política antisemita²⁸ anterior a la guerra– y fueron integradas en un relato de sufrimiento nacional o resistencia heroica al invasor.

1.A.1 SUPEDITACIÓN DE LA VÍCTIMA JUDÍA A LOS DISCURSOS NACIONALES

La inclusión de las víctimas judías en los cálculos nacionales no fue fruto de la posguerra, sino que ya las primeras informaciones sobre las matanzas se adaptaron al molde nacional más conve-

26 No resulta menos sintomático de la consideración del exterminio judío en Nuremberg el testimonio de la francesa Marie Claude Vaillant-Couturier, superviviente del campo de mujeres de Birkenau, quien en el estrado describió la selección de los judíos para la cámara de gas, pero cuyo testimonio se enmarcaba en la crueldad extrema sufrida por los deportados en los campos de concentración. Su caso resulta excepcional, comunista y resistente, fue deportada a Auschwitz en el “convoi des 31000”, el único transporte francés de mujeres no judías con destino a Auschwitz. Su elección como testigo da cuenta de la integración del exterminio en el relato de la deportación política. Ella misma devendría un icono de la deportación en Francia, abrochando la resistencia antinazi y Auschwitz. Treblinka sería mencionado únicamente tres veces (14/12/1945, 25 y 27/2/1946) en el alegato de la acusación soviética por crímenes de guerra. Respecto a las matanzas de los Einsatzgruppen que se cobraron un millón y medio de judíos en los territorios soviéticos, y verdadero inicio del Holocausto, solo fue llamado a testificar por la acusación Otto Ohlendorf, comandante de uno de estos batallones.

27 Entre los acusados de Nuremberg no se encontraban los principales directores del exterminio: Hitler, Himmler y Eichmann. De los grandes criminales del primer juicio, Julius Streicher, rabioso propagandista antisemita, pero sin responsabilidades ejecutivas, era quien mayor vinculación presentaba con el exterminio y por ello fue condenado a pena de muerte.

28 No nos resistimos a reivindicar la autoría polaca del plan de deportar a todos sus judíos nacionales a Madagascar, aunque ya en 1885 el francés Paul Lagarde había escrito sobre él. En 1937, una comisión gubernamental polaca desistió del plan debido al alto coste del transporte de las familias judías y ante la imposibilidad de reubicar a sus casi tres millones de judíos en una isla de dimensiones tan reducidas y escasos recursos.

niente a la coyuntura, primero a la propaganda bélica²⁹ y, posteriormente, a la propaganda política de la Guerra Fría. El Holocausto empezó a principios de julio de 1941 en la Unión Soviética con los fusilamientos indiscriminados de todos los judíos³⁰, mujeres y niños incluidos, y las primeras informaciones llegaron pocos días después a las autoridades soviéticas. Contrariamente a lo aceptado durante años, estas fueron difundidas ampliamente en prensa, radio y noticiarios cinematográficos. El 24 de agosto, el famoso actor y director teatral del teatro yidis de Moscú, Solomon Mijoels, leyó un discurso en la radio estatal dirigido a los judíos del mundo. Dicho discurso sería publicado ampliamente por la prensa y la lectura radiofónica sería filmada e incluida en el noticiario cinematográfico soviético, *Soiuzkinozhurnal* del 30 de agosto. El análisis de Jeremy Hicks de esta primera noticia sobre el Holocausto nos ofrece la pauta que marcaría la adaptabilidad del acontecimiento a las narraciones nacionales:

In his speech, Mikhoels described Soviet Jews as resisting and ascribed this to the influence of Soviet culture. But he also proclaimed a shift in Jewish identity more widely toward active resistance. This dual emphasis suggested that he was addressing his speech not only to the wider world of Jewry but also to Soviet Jews. Indeed, a tension between these two audiences characterized the wartime actions undertaken by Mikhoels and others, especially after the formation of the Jewish Antifascist Committee, in February 1942. In an early indication of this conflict, however, the newsreel release edited the speech to make it solely a call for international Jewry to stand in the front line against Nazism, thus avoiding the worrisome appeal to Soviet Jews to resist as Jews. (Hicks 2012a: 45)

Un proyecto editorial refleja como ningún otro ejemplo las tensiones, la divulgación internacional y el enmudecimiento total en la inmediata posguerra de las víctimas judías en la Unión Soviética. Los intentos del Comité Judío Antifascista (CJA) por destacar la singularidad del exterminio de los judíos, la cierta tolerancia inicial con que fueron vistos y aprovechados desde Moscú y la posterior y brutal negativa a cualquier disensión de la unidad nacional y política promovida por los órganos de propaganda oficiales son los cabos que explican el embrollado proceso de publicación de *El libro negro*³¹.

La idea original de dicho libro pertenece a Albert Einstein y al Comité de Escritores Judíos de Estados Unidos quienes a finales de 1942, alarmados por las noticias que llegaban de la aniquilación nazi de la población judía europea, se dirigieron al CJA con la propuesta de una recopilación de materiales y testimonios de las matanzas realizadas en el territorio soviético invadido por el ejército alemán. La propuesta no tuvo respuesta hasta la gira por Estados Unidos de Solomon Mijoels, presidente del CJA, en el verano de 1943. La aprobación necesitó de la autorización de Moscú, pues el Comité estaba subordinado al Buró Soviético de Información y todas las cuestiones de cierta tras-

29 Para toda la producción documental soviética sobre las atrocidades cometidas por los nazis en territorio soviético y la conversión de las víctimas judías en mártires soviéticos, véase Hicks (2012a).

30 Lo que se ha denominado el “Holocaust by bullets”.

31 Véase la detallada introducción de Ylyá Altman a la edición del libro (Ehrenburg y Grossman, 2011)

endencia debían ser previamente aprobadas por la Dirección de Propaganda y Agitación del Comité Central del Partido Comunista Panruso.

Desde sus primeros pasos, el destino del proyecto quedaba supeditado a los intereses que la política estalinista ponía en juego en el tablero nacional e internacional. Este acuerdo no implicaba que hubiese una publicación del libro en la URSS, sino simplemente que el CJA fuera autorizado a recopilar los materiales y a colaborar con los editores norteamericanos. Las tareas recayeron en la Comisión literaria del CJA, dirigida por Ilyá Ehrenburg. Un informe de septiembre de 1944 de Ehrenburg especifica que “el libro contendrá los relatos de los judíos que consiguieron sobrevivir, los testigos de los crímenes, las órdenes emitidas por los alemanes, los diarios y declaraciones de los verdugos, las notas y diarios de quienes consiguieron esconderse. No se trata de publicar una colección de informes o actas, sino de recoger los vivos testimonios que mostrarán la hondura de la tragedia” (Ehrenburg y Grossman 2011: 14). Quedaba claro que su proyecto no se limitaba a la recopilación de documentos solicitada desde Estados Unidos y que el informe a las altas instancias pretendía obtener el apoyo para su publicación en ruso. Surgían así dos proyectos, el norteamericano que pretendía recoger todas las atrocidades cometidas contra los judíos en Europa, y cuyos materiales provistos por el Comité solo harían referencia a las acaecidas en suelo soviético, y el de Ehrenburg que solo recogía los crímenes que tuvieron por escenario la Unión Soviética, pero que iría acompañado por dos volúmenes más, dedicados a los judíos que lucharon en el Ejército Rojo y en las guerrillas antifascistas, respectivamente.

Sin duda, el esfuerzo bélico titánico que se libraba era propicio para establecer vínculos internacionales y fomentar la resistencia contra el invasor, incluso a costa de resaltar grupos específicos poco acordes con la homogeneidad nacional y política deseada en Moscú. En esta coyuntura, el CJA llegó a un acuerdo con el Consejo Mundial Judío para que cada una de las partes se ocupara de la recopilación e intercambio de materiales con vistas a la publicación en distintas lenguas. El interés de la cúpula política soviética en el proyecto residía en su carácter plurinacional y sería el causante de la ruptura entre la Comisión literaria presidida por Ehrenburg, comprometida con la publicación nacional de los testimonios que destacaban la especificidad judía, con el CJA.

En octubre de 1944 el CJA envió, sin conocimiento previo de la Comisión literaria, 552 páginas del material recopilado en la URSS a un Comité editorial internacional, presidido por Nahum Goldmann y B.Z. Goldberg, por exigencia del embajador soviético en los Estados Unidos, A. Gromyko. La cuestión fue zanjada el 28 de mayo de 1945 con la creación de un nuevo Comité editorial compuesto por miembros del CJA y el Buró Soviético de información. Apartado Ehrenburg, fue Grossman, quien había trabajado con anterioridad en el libro, el encargado por el nuevo Comité de continuar con los trabajos y unificar en un solo libro los dos proyectos, el documental y el literario.

La publicación del libro parecía próxima y se enviaron copias del manuscrito a numerosos países, pero todo se detuvo en el primer invierno de posguerra. La razón no fue otra que el avance de

la edición norteamericana de los documentos enviados, cuyo prólogo, escrito por Albert Einstein, e introducción motivaron la negativa del CJA a compartir la coedición. Los motivos del desencuentro eran la inconveniencia de la petición de mecanismos internacionales para defender a las minorías nacionales dentro de los países, la reivindicación del pueblo judío de haber sido porcentualmente el más castigado por el nazismo y la exigencia judía de ser tratados como una nación en el panorama de posguerra. Pese a este primer tropiezo, el CJA confiaba en tener muy pronto la impresión de *El libro negro* en ruso, incluso Mijoels soñaba con una edición en yidis.

Antes de materializar ese sueño, se acometió una revisión del texto en el que se suprimieron los pasajes en que “los autores señalaban la autoconciencia de los judíos y las digresiones que buscaban subrayar las características propias del pueblo judío” (Ehrenburg y Grossman 2011: 29). El libro ya estaba en imprenta en noviembre de 1946 y el presidium del CJA envió una carta con el ruego de agilizar la publicación a Zhdánov, secretario del Comité Central del Partido Comunista, quien solicitó una copia íntegra del libro y delegó en la Dirección de Propaganda y Agitación la redacción de un informe.

Redactado por F.F. Alexándrov el 3 de febrero de 1947 concluía improcedente la publicación del libro. Su primer argumento en contra fue el envío de copias del manuscrito a diversos países sin autorización del Negociado de Propaganda, de especial gravedad se consideraba la cesión del manuscrito a los Estados Unidos³², pero nuestro interés se centra en el ataque al contenido del libro:

Más adelante Alexándrov comenta el texto de El libro negro y considera que “ofrece una imagen engañosa del verdadero carácter del fascismo”, porque genera la impresión de que “el único objetivo del ataque de los alemanes a la URSS fue el exterminio de los judíos”. Tras anotar una minuciosa relación de testimonios recogidos en el libro de judíos que escaparon de la muerte haciéndose pasar por rusos, ucranianos, etc., Alexándrov llega a una paradójica conclusión: El libro negro constituía una falsificación de la historia, en tanto ocultaba los crímenes perpetrados por los nazis contra ciudadanos de otras nacionalidades (Ehrenburg y Grossman, 2011: 26)

Un intersticio entre las distintas instancias que debían aprobar la publicación permitió, pese al informe negativo, proseguir los trabajos de impresión hasta el 7 de octubre de 1947. El certificado emitido por la Dirección de Propaganda y Agitación del Comité Central del Partido Comunista Panruso decía lo siguiente: “La Dirección de Propaganda ha examinado el contenido de *El libro negro* y ha detectado la presencia en él de graves errores políticos. La Dirección de Propaganda no ha aprobado la publicación del libro en 1947. Por lo tanto el libro no puede ser impreso” (Ehrenburg y Grossman, 2011: 27-8). El 15 de noviembre de 1947 la imprenta puso a disposición del CJA los pliegos ya impresos. El libro no vería la luz en su versión rusa hasta la década de los noventa³³, pero todavía

32 El informe falseaba la información, pues lo cedido eran los materiales enviados en 1944 y no el manuscrito.

33 La versión definitiva se recuperó a partir de una versión que llegó hasta Israel y fue publicada en hebreo en 1980, pruebas de imprenta guardadas por particulares y del metódico archivo del Ministerio para la Seguridad del Estado donde fueron conservados escrupulosamente veintisiete tomos con todos los materiales utilizados para la edición del libro.

continuaría siendo el hilo de una represión creciente de la especificidad judía. Por orden directa de Stalin, Solomon Mijoels fue asesinado en Minsk en enero de 1948; a finales de año se disolvió el Comité Judío Antifascista y fueron arrestados algunos de sus miembros más distinguidos; las condenas a muerte llegarían tras los juicios de agosto de 1952. La mención de *El libro negro* antecedería a muchas de estas sentencias, según el testimonio de Ehrenburg (Ehrenburg y Grossman 2011: 28).

Si la línea oficial soviética optó por el acallamiento de testimonios y documentos sobre las especificidades de la víctima judía, la descarada manipulación fue el método seguido para que las imágenes de las víctimas ilustrasen su propaganda. El encuentro de las cámaras con las víctimas no supuso el reconocimiento de la característica diferenciadora del genocidio³⁴.

La primera filmación en recoger el Holocausto fue proyectada el 23 de diciembre de 1941, en la edición 114 de *Soiuzkinozhurnal*³⁵, y se trata del noticiario dedicado a la primera ciudad liberada por los soviéticos. El 29 de noviembre de 1941, una contraofensiva del Ejército Rojo recuperó Rostov, ciudad de medio millón de habitantes entre los que se contaba un número significativo de judíos. El noticiario comienza con los titulares de la reconquista de Rostov, imágenes de batalla, de los generales soviéticos victoriosos, de los restos de las tropas alemanas y la entrada en la ciudad de los tanques y la infantería soviéticos. Tras esta típica representación de la victoria, un cartel, “En Rostov”, da paso a las imágenes de las ruinas de la ciudad y una voz en *over* introduce el tema: “Las bandas fascistas se enseñorearon de Rostov durante ocho días. Durante ocho días quemaron y saquearon la ciudad. Violaron y mataron a pacíficos ciudadanos” (Hicks 2012b: 49). Evidentemente, la mayoría de los pacíficos ciudadanos asesinados fueron el centenar de judíos fusilados sin mención alguna de los motivos racistas que los condenaron. Esta fue la línea editorial de la asimilación de todas las víctimas judías al martirio de la población soviética. Incluso las imágenes de las fosas comunes descubiertas en Dobritski Yar y Babi Yar en Ucrania, donde yacían miles de judíos exterminados por los *Eisantzgruppen*, fueron interpretadas por la voz en *over* como el ensañamiento de los fascistas con los ciudadanos soviéticos.

En su avance por el norte, los soviéticos liberaron todos los campos de exterminio –situados en lo que entonces los nazis denominaron “Gobierno General” y que hoy es el Este de la actual Polonia– y un gran número de campos de concentración. El 24 de julio de 1944, el Ejército Rojo liberó el campo de concentración y exterminio de Majdanek, en las afueras de Lublin. Las cámaras no tardarían en llegar para filmar el encuentro con una realidad que superaba las atrocidades filmadas anteriormente y cuyos indicios daban cuenta del asesinato industrial de los judíos en los campos de exterminio establecidos en Polonia. Dos fueron los equipos que filmaron en Majdanek. El primero

34 Al igual que sucedió con los reportajes fotográficos. Para la representación fotográfica del Holocausto, resulta imprescindible el libro de Barbie Zelizer (1998)

35 Editado por Roman Gikov, era un montaje de las imágenes de Arkadii Levitan, Georgii Popov y Andrei Sologubov.

en llegar fue un equipo polaco dirigido por Aleksander Ford; el segundo, el soviético dirigido por Roman Karmen. Las imágenes filmadas por los dos equipos serían enviadas a Moscú para realizar dos montajes diferentes, *Vernichtungslager Majdanek. Cmentarzysko Europy* (Campo de exterminio de Majdanek. Cementerio de Europa) dirigido por Aleksander Ford y estrenado en Polonia y una versión soviética titulada *Majdanek*, obra de la montadora I. Setkina. Según Hicks (2012a: 165), en los 14 rollos de metraje no montado por Ford y Setkina se encuentran frecuentes afirmaciones, especialmente de los SS capturados, acerca de la identidad judía de las víctimas. Sin embargo, en el metraje montado en las dos películas no se encuentra ni una sola referencia a esta condición³⁶.

El análisis de Stuart Liebman de *Vernichtungslager Majdanek. Cmentarzysko Europy*, estrenada en el otoño de 1944 y la primera película sobre el Holocausto en los centros de exterminio (Liebman 2006), y *Swastyka i Szubienica* (Esvástica y patíbulo, Kazimierz Czyński, 1945) (Liebman 2012), dirigidas a la población polaca en los meses siguientes al descubrimiento de las atrocidades de los campos –cuyo sincretismo religioso-político resulta inexplicable sin atender a las intenciones soviéticas de no despertar recelos entre las clases populares polacas que querían ganarse para su posicionamiento geopolítico de posguerra– muestra cómo las víctimas judías fueron sepultadas bajo una cruz y utilizadas por una ideología emergente en la que el verdugo alemán se convertía en el denominador común de un proyecto de futuro, a saber, el bloque soviético de la Guerra Fría.

Hasta que a finales de los años cuarenta la política estalinista concluyese que cualquier mínima mención a la condición judía de las víctimas era prueba de un complot internacionalista que debía ser purgado, en la Europa del este se produjeron un puñado de películas que reflejaron la suerte de los judíos, aunque siempre conjugada con condicionantes locales y políticos que diluyeron su especificidad:

A selective list of feature films would include: Die Mörder sind unter uns (The Murderers Are Among Us; Wolfgang Staudte, 1946); Ehe im Schatten (Marriage in the Shadows; Kurt Maetzig, 1947); Ostatni etap (The Last Stop; Wanda Jakubowska, 1948); Ulica Graniczna (Border Street; Aleksander Ford, 1948); and Valahol Európában (Somewhere in Europe; Géza von Radványi, 1948). Less well distributed feature films include Lang ist der Weg (The Road Is Long; Herbert Fredersdorf and Marek Goldstein, 1949), independently made in the Western zone of Occupied Germany. The last Yiddish language film made in Poland, Unzere Kinder (Our Children; Natan Gross and Shmuel Goskind, 1949), should also be added to this list, although it was banned in Polish theaters; it only received screenings abroad after the filmmakers' emigration to Israel in 1950... One Soviet feature, Mark Donskoi's Nepokorennyye (The Unvanquished, 1945), must also be mentioned. A large number of documentaries were also made and screened.³⁷ (Láníček y Liebman³⁸)

36 Sobre el ocultamiento de la identidad judía de las víctimas en esta película y en toda la producción soviética resulta imprescindible el exhaustivo libro de Jeremy Hicks (2012a).

37 Para un estudio detallado de todas estas producciones, véase Haltof (2012), Hicks (2012a) y Gershenson (2013).

38 Agradezco la generosidad de Stuart Liebman al facilitarme la consulta de su artículo inédito “A Closer Look at *The Distant Journey*”. A la lista precedente cabe añadir la película de Alfréd Radok, *Daleká cesta (The Distant Journey, 1949)*, de la que el artículo en cuestión ofrece un análisis detallado, además de un clarificador panorama sobre la producción de películas en torno al judeicidio en la Europa oriental del periodo.

Tampoco las imágenes tomadas desde el lado occidental permitieron que la inmensa mayoría de cadáveres mostrasen sus señas de identidad particulares. En su marcha hacia Berlín, los ejércitos aliados occidentales fueron liberando los campos de concentración a su paso y filmaron los restos y los supervivientes encontrados. Las imágenes de una crudeza insoportable resultaron adecuadas para la plasmación de la barbarie allí cometida, pero las operaciones discursivas, a través del montaje y la voz en *over*, que de ellas se hicieron se conformaron a los intereses del momento de las distintas potencias.

En Francia, deportación racial y política, campos de concentración y exterminio se fundieron en un único imaginario en la inmediata posguerra, siendo el deportado político resistente el representante por excelencia de la víctima de la barbarie nazi. Consecuentemente, sería el campo de concentración de Buchenwald, y no los campos de exterminio, el que proporcionaría sus características particulares para la genérica etiqueta de “L’univers concentrationnaire”³⁹. Con sus bien organizados comités de presos comunistas, materializaba el ideario del resistente deportado⁴⁰. Se imponía un imaginario heroico que silenciaba la colaboración y la resignada aceptación de los invasores nazis. En la pugna de noticiarios de distinto signo político en la inmediata posguerra podemos encontrar deportados políticos, resistentes heroicos, pero no deportados judíos ni noticia específica sobre el genocidio. Estos últimos no eran rentables a ninguna de las familias políticas francesas que se atribuían la liberación del yugo alemán y pugnaban por el poder vacante, al tiempo que la colaboración de los poderes franceses en la deportación de los judíos, en la zona ocupada y en Vichy, junto con la indiferencia generalizada de la población ante la suerte de estos, suponían una carga de profundidad contra el mito nacional de enfrentamiento a la barbarie invasora (Drame 1996 y Lindeperg 2000: 155-209).

El modelo difundido en Estados Unidos y Reino Unido se forjó con las imágenes de la liberación de los campos occidentales. Las dantescas imágenes filmadas por los camarógrafos que acompañaban a los ejércitos aliados occidentales en su descubrimiento de los campos culminaron en el campo de Bergen-Belsen, filmado por operadores británicos. Las montañas de cadáveres, las gigantescas fosas comunes improvisadas ante el riesgo de epidemias y el estado de los supervivientes superaron con creces las primeras imágenes estadounidenses de la liberación de un campo de concentración, Ordhruf, cuyo *shock* motivó una postura conjunta del Alto Mando aliado en abril de 1945 para dar la mayor exhibición posible a dichas imágenes. Se dispuso todo un programa de difusión que se apoyaba en lo que entonces se denominó una “pedagogía del horror” (Lozano Aguilar 2007). Las imágenes pretendían dar ajustada cuenta de la barbarie nazi, debían servir como prueba

39 Título de la obra de David Rousset ganadora del premio Théophraste Renaudot en 1946.

40 También por las figuras de referencia francesas que allí fueron deportadas, algunos de los cuales darían un primer testimonio literario de los campos de concentración. Entre otros, Léon Blum, Édouard Daladier, Maurice Halbwachs, Robert Antelme, David Rousset, Jacques Lusseyrans o Jorge Semprún.

documental para aquellos que dudasen de los relatos orales o escritos y apoyatura de las tareas fiscales en los juicios de posguerra, pero también suponían un arma fundamental en la política de desnazificación prevista para la inminente ocupación de Alemania⁴¹. El modelo se asentaba en la truculencia de la imagen y en un discurso humanitarista sobre la barbarie, sin hacer mención alguna a la condición judía de la mayoría de víctimas que aparecían en la pantalla. Los campos liberados eran los occidentales, donde no se llevó a cabo el programa exterminador, pero, sin embargo, fue aquí donde acabaron la inmensa mayoría de supervivientes judíos al ser arrastrados por los guardias nazis en su apresurada retirada frente al Ejército Rojo. Tampoco parecía muy acorde con esta “pedagogía del horror” incidir en la especificidad de las víctimas, tanto por la centralidad del tema judío en los discursos de la Alemania nazi como por el latente antisemitismo en los países occidentales⁴². Su estrategia respondía a un modelo más elemental: la representación cinematográfica debía ser lo menos manipulada posible para que no cupiese la menor duda sobre la filmación neutra de la escena descubierta en los campos, la violencia plasmada en la imagen debía conmover y las víctimas debían resultar cercanas al espectador, ninguna especificidad se debía interponer entre estas y un público preocupado por ellas.

1.B PRIMERAS FORMULACIONES DE LA VÍCTIMA JUDÍA

1.B.1 AFIRMACIÓN DE LA IDENTIDAD JUDÍA, CUESTIONAMIENTO DE LA VÍCTIMA

No conocemos ningún estudio sobre la representación de los campos de concentración en las películas exhibidas en la Palestina de la inmediata posguerra ni en el reciente Estado de Israel creado en 1948. Es lógico suponer que esta no diferiría demasiado de la ofrecida en Reino Unido y, si cabe, en su protectorado extendería el silenciamiento del protagonismo judío para no desestabilizar más el inestable equilibrio de la zona. Sin embargo, por la centralidad absoluta de la condición judía del nuevo Estado, como por la fragilidad política, económica, social y demográfica de la región que impediría una difusión normalizada de las producciones cinematográficas, cabe rastrear la memoria del Holocausto en formas más institucionales y no tan sutiles e indirectas como pudiera ser la representación cinematográfica de los campos de concentración.

41 Así como los civiles residentes en las cercanías de un campo de concentración fueron obligados a visitar el atroz espectáculo, el visionado de documentales y noticiarios sobre los crímenes nazis fue obligatorio en toda Alemania (Schulberg 2012), vinculando la asistencia al cine con la entrega de cartillas de racionamiento.

42 Sobre la sutileza con la que debía ser tratada la persecución de los judíos en el campo aliado occidental sirve de ejemplo la parálisis del Congreso Mundial Judío y el Comité Judío Americano en sus mínimas peticiones a la administración Roosevelt (Hilberg 1994: 256-8)

Aunque algunas investigaciones (Ofer 2000) hayan incidido en el vigor de la memoria del Holocausto en Israel durante su primera década, cuestionando la opinión generalizada⁴³ de la conflictiva relación del nuevo Estado con la memoria de la catástrofe de los judíos europeos, creemos que estas aportaciones deben ser matizadas. Más allá del censo de iniciativas privadas o públicas que rememoraron la destrucción de la Diáspora⁴⁴, es la atención a los matices la que clarifica la problemática inclusión de la memoria del genocidio en los discursos fundadores de Israel. Obviamente, en estas latitudes, la cuestión no es la omisión de la especificidad judía de las víctimas del genocidio perpetrado por los nazis, sino la problemática condición de víctima.

Ya en 1942, con la llegada de las primeras noticias sobre el exterminio de los judíos, la percepción del presidente de la Agencia Judía en Palestina, David Ben Gurion, resulta reveladora de la actitud inicial de los judíos asentados en el protectorado británico frente a la destrucción de las comunidades judías en Europa:

...estimait qu'un deuil public était inutile et –parce qu'il s'adressait à une Europe que les colons avaient laissée derrière eux– trop peu sioniste par nature. (Hilberg 1994: 269)

En fecha tan temprana entendía que el Yishuv, judíos asentados en Israel, nada podía hacer por la Diáspora y que su futuro como pueblo pasaba por la consecución de un Estado propio. Este pragmatismo impedía necesariamente una fácil asimilación de la destrucción de la población judía europea a los discursos forjadores del nuevo Estado. Buena prueba de ello fue el juicio contra Malkiel Gruenwald en 1954-55. La denuncia contra este escritor poco conocido partía del gobierno israelí y lo acusaba de calumnias contra el Doctor Israel (Rudolf) Kasztner. Kasztner, alto funcionario israelí, jefe de seguridad del gabinete del primer ministro y candidato al Parlamento israelí por el partido laborista (Mapai), había participado como enviado de un comité de ayuda judía en las negociaciones con los nazis para salvar a los judíos húngaros en 1944. Fracasadas las negociaciones, y para no dejar al “ciego azar” la selección de aquellos que podían salvarse, el doctor Kasztner eligió a los 1.684 judíos “más prominentes” mientras 476.000 judíos fueron enviados a las cámaras de gas de Auschwitz (Arendt 1999: 180-181). Sus avales a algunos antiguos nazis con los que negoció en aquellos días ante los tribunales de posguerra arrojaban todavía más sombras. La sentencia que absolvió al escritor, en la que el juez Halevi declaró que “Kasztner había vendido su alma al diablo”, fue recurrida por el gobierno y trasladada a la Corte Suprema quien falló en 1958. El final de Kasztner en marzo de 1957, tiroteado en la puerta de su casa, y la caída del gobierno, tras solicitar el recurso de la sentencia en primera instancia, dan cumplida cuenta del efecto desestabilizador del legado de las víctimas más que de su potencial cohesivo en el forjado del nuevo Estado.

43 Los trabajos de Tom Segev (1994) y James Young (1990 y 1993) son pilares fundamentales de esta teoría.

44 No podía ser de otra manera. Además de la pertenencia de las víctimas al mismo pueblo al que se le dotaba por primera vez de un Estado, a finales de 1949 ya se habían establecido en Israel alrededor de 350.000 supervivientes del genocidio desde los campos de desplazados europeos.

La relación de Israel con el Holocausto en estos primeros años es profundamente ambivalente. Por una parte existía un reconocimiento de que el nuevo Estado mantenía una considerable deuda con el Holocausto⁴⁵, pero, por otra parte, el exterminio de los judíos era considerado como la consecuencia inevitable de la errónea decisión de la Diáspora que, al rechazar la vía sionista, quedó expuesta a las persecuciones en sus países de acogida.

Analicemos los dos gestos más nítidos e institucionales de conmemoración anterior a los años sesenta. Nos referimos a la celebración del “Día del recuerdo” (Yom Hashoah) y al debate parlamentario que constituyó legalmente al Yad Vashem⁴⁶ en abril de 1951 y 1953, respectivamente.

El 12 de abril de 1951 una solemne proclamación en la Knesset, parlamento israelí, declaró el 27 del hebreo mes de Nissan como el Día del Recuerdo. La elección de la fecha para el recuerdo del Holocausto en el mes de abril ya nos pone sobre la pista de qué se ensalzaba en este recuerdo: la insurrección del gueto de Varsovia. Ocurrido durante los meses de abril y mayo de 1943, resultaba el acontecimiento de mayor sintonía con la realidad del nuevo Estado. Si cabía alguna duda, la denominación oficial de la jornada, “Día del recuerdo del Holocausto y de la insurrección del gueto”, la disipaba. Poco importaba la excepcionalidad del suceso⁴⁷ en el marco de un genocidio que acabó con más de cinco millones de personas y mucho su potencial simbólico para el ideario sionista, según el cual el nuevo judío, Sabra, rompía con el judío tradicional de la Diáspora. Pero las ventajas de la fecha para la integración del recuerdo en el discurso del nuevo Estado no se agotaban en el ideal heroico del gueto, puesto que la jornada precedía en pocos días a la celebración del Día de la Independencia (Yom Ha’atzmaut). Las jornadas conmemorativas recordaban la destrucción, pero giraban en torno al heroísmo y, por su disposición en el calendario, ofrecían una secuencia narrativa en la que el renacimiento del pueblo judío en el nuevo Estado de Israel culminaba e interpretaba los acontecimientos relevantes de la historia judía reciente⁴⁸.

La legislación que creó el Yad Vashem⁴⁹ en 1953, también en abril, expone en primer lugar la responsabilidad de recordar a los muertos y las comunidades destruidas, pero se extiende en mayor

45 En el panorama político internacional de posguerra, el Holocausto probó que la única posible solución para el problema judío era la creación del estado independiente de Israel.

46 Como su propio nombre indica, Autoridad para el Recuerdo de los Mártires y Héroes del Holocausto, excede con mucho la función museística y es, además de museo, centro de documentación, investigación, educación y conmemoración del Holocausto.

47 Como señala Raul Hilberg (1994), solo se dieron seis casos de insurrección mínimamente organizada. Tres de ellos en campos de exterminio (Treblinka, Sobibor y Auschwitz) y otros tres en guetos (Vilna, Bialistok y Varsovia).

48 Las autoridades religiosas, en sus primeras jornadas conmemorativas, eran partidarias de otras fechas más relacionadas con el calendario tradicional judío relativas a la destrucción del primer y segundo Templo o las jornadas de duelo (Ofer 2000: 31-2, 36-7).

49 Aunque Ofer (2000) insiste en que el proyecto del Yad Vashem nació durante los años de la guerra, Wieviorka y Lindeperg (2008: 70-71) señalan que la ley de creación del Yad Vahem, promulgada el 19 de agosto de 1953, fue una respuesta precipitada de la Knesset (parlamento) israelí en respuesta al proyecto, gestiones y primeros frutos de I. Schneersohn para levantar en París la Tumba del mártir judío desconocido; lo que sería un indicador del difícil encaje del genocidio en la institucionalización de los discursos fundadores durante estos primeros años de Israel.

medida sobre la necesidad de recordar el heroísmo judío. El coprotagonismo se da en la misma designación, “Autoridad para el recuerdo de los mártires y héroes del Holocausto”, pero entre sus nueve objetivos encomendados, tres conciernen a la destrucción judía, cinco recuerdan el heroísmo, la valentía y la entereza judíos y uno hace referencia a la actuación de los Justos, gentiles cuya intervención salvó vidas judías. En palabras de Tim Cole:

... in the early days of state-building, “the country wanted heroes” and “stories of glory”, and thus the official telling of the “Holocaust” made concrete at Yad Vashem offered an encounter with “heroism” perhaps more than it did an encounter with “martyrdom” (1999: 129).

Consecuencia lógica de esta concepción es la preeminencia en las primeras fases del Yad Vashem del gueto de Varsovia frente a Auschwitz, de la resistencia frente a la destrucción:

... it is this which explains our initial encounter with heroism at Yad Vashem. The site reflects the official telling of the Holocaust past. Walking into the Warsaw Ghetto Square on the start of our tour, we stand before “the wall of remembrance” where a copy of Nathan Rapaport’s sculpture “The Ghetto Uprising” is placed a short way to the left of his relief “The Last March”. Our eyes scan from right to left; from the relief set into the wall of red brick to the more dominant sculpture, from the deportations to the scenes of ghetto resistance. (Ibid.: 124)

El protagonismo del heroísmo sobre la destrucción da cuenta del problemático injerto de las víctimas de la Diáspora en el relato sionista del nuevo Estado, de las necesidades del momento fundacional. Se atisba ya la floración de las víctimas⁵⁰, pero la fructífera cosecha llegará algunos años más tarde.

1.B.2 VÍCTIMA REDENTORA Y UNIVERSAL

A mediados de los años cincuenta surgió en un nuevo contexto, la industria mediática, una figura llamada a capitalizar la representación de la víctima judía en la cultura popular internacional. Su representación fue, en principio, ajena a toda polémica, el modelo resultó incontrovertible y la figura que la encarnó, desde aquella fecha hasta la actualidad, no es otra que Ana Frank. Los cuadernos que escribió Annelies Marie Frank entre el 12 de junio de 1942 y el 1 de agosto de 1944 son el material que sería posteriormente publicado bajo el título de *El diario de Ana Frank*. Para evitar la deportación, Ana Frank, pasaría a la clandestinidad el 9 de julio de 1942, viviendo oculta en la buhardilla de unos almacenes de Amsterdam, junto con su padre, madre, hermana mayor y cuatro personas más. Tras ser descubiertos y detenidos el 4 de agosto de 1944, Ana fue enviada a Auschwitz, vía Westerbork, para morir de tifus, junto a su hermana, en marzo de 1945 en el campo de Bergen-Belsen. El único

50 Una de las tareas fundamentales del Yad Vashem, en su primera fase, fue la concesión de la ciudadanía israelí a todos aquellos que perecieron durante la Segunda Guerra mundial en reconocimiento a la entrega de sus vidas a su pueblo. De inmediato, no solo todas las víctimas judías fueron víctimas israelíes, sino que también, poco importa el anacronismo, se convirtieron en las primeras víctimas en entregar su vida por el Estado de Israel.

superviviente del grupo sería su padre, Otto Frank, quien a su vuelta recibiría los escritos de manos de Miep Gies, protectora de los escondidos. El diario tiene una forma epistolar dirigida a una imaginaria amiga íntima llamada Kitty. En la primavera de 1944, tras escuchar un discurso del ministro holandés de educación en el exilio sobre la importancia de los escritos que testimoniasen el sufrimiento padecido bajo la ocupación nazi y la firme voluntad de publicarlos tras la guerra, Ana comenzó la revisión de lo escrito hasta entonces. Al tiempo que continuaba con su diario original, suprimió, corrigió y añadió fragmentos al texto anterior, proponiendo el título de “La casa de atrás”. La primera publicación del diario se produjo en 1947 en una editorial holandesa. El texto publicado era una tercera versión debida al criterio de su padre a partir de la versión primera y segunda, abreviada y corregida por la propia Ana. La versión paterna eliminó los temas sexuales y los párrafos y formulaciones del diario más hirientes con su madre y resto de compañeros de encierro. Esta edición es la que se difundió universalmente hasta que, tras la muerte de Otto Frank en 1980, el Fondo Ana Frank decidió publicar una nueva versión. La nueva edición, obra de Mirjam Pressler, partió de la versión paterna y fue ampliada en una cuarta parte con fragmentos de la primera y segunda versión de Ana Frank.

El proceso de entronización de Ana Frank como la primera víctima judía en los años cincuenta culminó con la película titulada *The Diary of Anne Frank* (*El diario de Ana Frank*), dirigida por George Stevens en 1959. Antes de entrar en el análisis de esta primera individualización de la víctima, es preciso referir la experiencia previa del director, George Stevens, en la representación de las víctimas de la barbarie concentracionaria. En el verano de 1944, Stevens dirigía una pequeña unidad de camarógrafos que acompañaba a los ejércitos aliados en su avance hacia Alemania. En la primavera de 1945 fue uno de los camarógrafos que filmó el descubrimiento de los campos de concentración. Esas imágenes, de las que ya hablamos anteriormente y que conformaron la “pedagogía del horror”, no solo fueron filmadas parcialmente por él⁵¹, sino que posteriormente se encargó de montar, con las películas registradas por los operadores norteamericanos, más algunas cedidas por británicos y rusos, el documental titulado *Nazi Concentration Camps* que fue proyectado en el juicio de Nuremberg contra los principales verdugos nazis. No resulta nada aventurado afirmar que en la inmediata posguerra nadie tuvo un conocimiento más amplio de todo el imaginario truculento de la liberación que el director estadounidense. Con este bagaje⁵² acometió la adaptación cinematográfica de *El diario de Ana Frank*, primer largometraje hollywoodiense que trató la persecución de los judíos y gozó de los beneplácitos de la Academia con tres Oscars y cinco nominaciones.

51 Es más, durante su periplo por Europa se acompañó de una pequeña cámara 16mm. color con la que confeccionó un pequeño diario filmico. Una vez filmadas las imágenes, mandaba los rollos a su casa y allí permanecieron hasta que, años después de su muerte, los encontró su hijo. Entre estas filmaciones se encontraban imágenes tomadas por el propio Stevens del campo de Dachau.

52 La coincidencia entre el encargado de las filmaciones de la liberación de los campos y la primera película hollywoodiense del exterminio de los judíos también es extensible a su director de fotografía, William C. Mellor, quien ganaría el Oscar a la mejor fotografía y quien acompañó a Stevens en su descubrimiento de los campos de concentración.

Lo más interesante y revelador de cómo fue introducida la representación del exterminio de los judíos en la cultura cinematográfica hollywoodiense es el enorme abismo entre las imágenes radicales de la liberación de los campos y la realización de una película que abordaba ese mismo tema desde dentro de la industria y consiguió un enorme reconocimiento. La paradoja extrema resulta de que ambos lados del abismo fueran balizados por el mismo director⁵³.

Para explicar este desfase entre ambas representaciones es preciso tener muy presente que el exterminio de los judíos no tuvo protagonismo en ninguna agenda pública ni académica hasta la década de los sesenta. La irrelevancia mediática del exterminio de los judíos no fue, sin embargo, un impedimento para que la primera edición estadounidense de *El diario de Ana Frank* en 1952 vendiese 100.000 ejemplares el primer año. Este éxito se vio amplificado por el estreno en Broadway, el 5 de octubre de 1955, de la obra de teatro basada en el diario. La escritura de dicha obra había corrido a cargo de Albert y Frances Hackett, quienes también escribirían el guion cinematográfico para la Twentieth-Century Fox que dirigiría George Stevens.

A poco que se conozca el diario de Ana Frank se entenderá el porqué de esta aparente excepcionalidad. El diario es una de las obras más fácilmente digeribles y asépticas dentro del género conocido como literatura del Holocausto. Su manuscrito muestra la agudeza y bondad de una niña de 13 años en plena maduración y su diario es testigo de las conflictivas relaciones dentro del encierro, de su descubrimiento del amor y sus dudas sobre la sexualidad⁵⁴. Será representativo del exterminio por el final de la protagonista y por mostrar el miedo y la ansiedad de los judíos en las primeras etapas del asedio nazi, pero el diario deja fuera de sus páginas la violencia e iniquidad extrema que van desde la deportación hasta el exterminio, pasando por el espacio concentracionario. Así pues, la expresión máxima de la violencia y el sinsentido de la brutalidad nazi no tienen cabida en un relato centrado en las relaciones entre los escondidos. La muerte de la protagonista sirve de cierre melodramático a una narración que se refugia en la vida interior, pasiones y dudas de un personaje con el que el público se identifica a la perfección; pero no evidencia el asesinato de millones de judíos como resultado de un plan genocida.

El diario de Ana Frank, al igual que las imágenes surgidas de la liberación de los campos, no aportó información específica sobre el exterminio sistemático de los judíos europeos y sí insistió,

53 Los modelos no pueden resultar más antagónicos. Frente a la imagen neutra del documental que capta el mundo en su continuidad, la versión hollywoodiense del diario de Ana Frank ofrece una representación claustrofóbica de un espacio cerrado, con una fuerte dimensión humana de todas las víctimas, frente a las masas de moribundos filmadas en los campos. Estamos ante una conversión de las atrocidades filmadas en la primavera de 1945 que percutían en la retina al mundo de lo emotivo, de lo íntimo o doméstico.

54 Como hemos avanzado, muchas de las cuestiones más escandalosas para la época (las palabras más duras contra su madre, las referencias a su menstruación o su vagina) fueron expurgadas de la primera edición por su padre, por lo que no plantearon ningún problema para su inclusión dentro del paradigma comercial que regía para un éxito masivo. Todos estos fragmentos más polémicos solo serían restituidos a la obra en la década de los ochenta.

de manera complementaria, en la denuncia de la monstruosidad nazi y la legitimidad de la causa aliada. Mientras las imágenes salidas del espacio concentracionario en la primavera de 1945 incidían en su carácter fehaciente de prueba mostrada al mundo de la manera más neutra posible y en lo cuantitativo del crimen, el segundo conmovía por la destrucción de tanta bondad.

Por tanto, para la exitosa integración de esta víctima judía en la cultura norteamericana de los años cincuenta parecía necesario minimizar o evitar dos aspectos fundamentales del exterminio de los judíos: la característica étnica del genocidio y la necesaria deshumanización de una violencia que aniquiló a millones de seres humanos. Analicemos, pues, cómo son representados estos dos aspectos en *El diario de Ana Frank*.

Si hay una frase que se ha convertido en la síntesis de la obra de Ana Frank, esta es sin duda “A pesar de todo, sigo creyendo que la gente es buena en el fondo de su corazón”⁵⁵. Con distintas versiones según la traducción o la adaptación, este ha sido el mensaje rescatado del diario, lo que, francamente, parece poco apropiado para constituirse en representativo del exterminio de los judíos. Cuando en 1954 Garson Kanin, quien sería director de la representación teatral, ofreció a Lillian Hellman la adaptación para la escena del diario, esta lo declinó porque, aunque ya adivinaba las posibilidades de la obra como referencia futura, se consideraba incapacitada para hacer una lectura que no fuera en exceso deprimente. Sería ella quien sugiriera a sus amigos Frances Goodrich y Albert Hackett para la adaptación teatral y, a tenor de los resultados, acertó plenamente.

Algunas de las pocas entradas en el diario original referidas al Holocausto, como la del 9 de octubre de 1942 en la que habla de la deportación de los judíos de Holanda, de su asunción del asesinato de estos y de las noticias de la radio británica sobre el gaseamiento de los judíos, fueron eliminadas de la adaptación teatral (Cole 1999: 33-34). Con esta separación efectiva del diario del contexto del Holocausto, ya fue posible ofrecer una versión teatral y cinematográfica con un final que no fuera excesivamente sombrío⁵⁶. La figura de un anciano y abatido Otto Frank de vuelta al apartamento secreto en el que se refugiaron y el hallazgo del diario sirve de pórtico para la obra de teatro y la película; el final de ambas, con la frase síntesis de Ana sobre la bondad innata de la gente, consuela y llena de esperanza al hundido padre. Ni qué decir tiene que la figura del único superviviente, adorado padre de la víctima, es quien encarna el trayecto redencionista a seguir por el espectador de las versiones teatrales⁵⁷ y cinematográficas.

55 Esta es la frase con la que acaba la película de Stevens.

56 En palabras de Garson Kanin: “... to inflict depression on an audience... I don't consider that a legitimate theatrical end” (Cole 1999: 34).

57 Tras las palabras de Ana Frank, repetidas dos veces, el último comentario de Otto Frank en la adaptación de Hackett y Goodrich era “She puts me to shame”. En la primera representación israelí, y primera obra de teatro que abordó en Israel el Holocausto, estrenada el 22 de enero de 1957 en el teatro Habima de Tel Aviv, las palabras de Otto Frank eran otras muy distintas. Acababa, con gesticulación dubitativa de la cabeza, repitiéndose: “No sé, no sé”.

Que esta era la lectura conveniente para una industria cultural de los años cincuenta encargada de popularizar a Ana Frank queda patente en el final alternativo que planteó George Stevens para su película. La versión cinematográfica, adaptación bastante fiel de la obra teatral, presentó en un *screening test* en San Francisco un final en el que Ana Frank, con el traje rayado de los internos en los campos de concentración, se tambaleaba en una neblina miasmática⁵⁸. Este final no complació ni al público ni a 20 Century Fox que consideraba el film, a pesar de todo, esperanzador. El final definitivo de la película redundaría en el mensaje optimista que estaba adquiriendo Ana Frank en la cultura popular. Las palabras de Otto Frank, “for two years we’ve lived in fear; from now on we’ll live in hope”, sobre una imagen de un cielo tachonado con alguna nube y pájaros volando, nos hablan sobre la ansiada libertad final de Ana.

El éxito global de la figura de Ana Frank en tan temprana época se debe a su adaptación al ideario redencionista, como ya hemos visto, pero también a la fácil identificación de un público, no especialmente receptivo a la identidad judía, con la víctima. Ana Frank pertenecía a una familia alemana judía y burguesa perfectamente asimilada al mundo occidental y no a las comunidades judías tradicionales del Este de Europa. Incluso en el mundo judío occidental, el diario de Ana Frank resulta uno de los menos marcados por su judeidad⁵⁹. Las creencias religiosas de Ana y su familia no les impedían llevar una vida plenamente occidental, su ambiente nada tenía que ver con el sionismo y su diario está escrito en holandés, no en hebreo o yidis. El mundo plasmado en sus palabras permitía una lectura universal y no restringida a su identidad judía, las interpretaciones que se hicieron de él tampoco estarían en desacuerdo con su ambiente familiar. En palabras de su padre y albacea:

*... was my point of view to try to bring Anne’s message to as many people as possible even if there are some who think it is a sacrilege and does not bring the greatest part of the public to understand.*⁶⁰

Las versiones teatrales y cinematográficas diluirían más todavía las contadas referencias a la identidad judía de los escondidos, universalizando así el mensaje portador del diario a costa de deshistorizarlo⁶¹. Así, por ejemplo, durante la celebración de la Janucá en el encierro, los personajes de la obra teatral optarían por la traducción al inglés de la canción original en hebreo. Entender que

58 Recordemos que Ana Frank murió de tifus en Bergen-Belsen en marzo de 1945.

59 Pensemos por ejemplo en el diario de Moshe Flinker, un adolescente judío que también vivió escondido durante la guerra, fue detenido y murió en un campo de concentración. Su diario muestra a un niño educado en la observancia religiosa, en un ambiente sionista y está escrito en hebreo.

60 Carta de Otto Frank a Albert Hackett recogida en Judith E. Doneson “The American History of Anne Frank’s diary”, *Holocaust and Genocide Studies* 2, Nº 1 (1987), citado en Cole (1999:32)

61 El hecho de que el diario ya ofreciera escasisima información histórica por sus características intrínsecas –las ya señaladas: vida interior de una protagonista adolescente en un refugio que se protege y aísla de la realidad...– le confiere una maleabilidad melodramática que está en el punto de partida de su éxito como narración universal adaptable a la industria mediática.

este borrado étnico obedece a razones conspiratorias⁶² es obviar el peso de la coyuntura en la que fue adaptada la figura de Ana Frank. Prueba de esta adaptación a la realidad estadounidense de los años cincuenta son las palabras del director del Jewish Film Advisory Committee, John Stone, sobre el guion cinematográfico:

... this screenplay is even better than the stage play. You have given the story a more “universal” meaning and appeal. It could very easily have been an outdated Jewish tragedy by less creative or more emotional handling –even a Jewish “Wailing Wall”, and hence regarded as mere propaganda. (Cole 1999: 32)

Ana Frank no fue promovida como víctima de la catástrofe judía porque sencillamente en aquellos años el Holocausto resultaba insignificante en la cultura norteamericana. Ana Frank fue convertida en la portavoz de otras causas, entre las que no cabe olvidar el McCarthysmo⁶³ o la batalla de los ambientes progresistas contra la segregación racial en los estados sureños. El mensaje liberal de Broadway convirtió a Ana Frank, en palabras de Judith E. Doneson, en:

A symbol and a metaphor for events in the United States in the 1950s. We are not the only ones to suffer, says Anne, sometimes one race sometimes another. The persecution of the Jews and its results show what can happen when racism prevails, a warning to the American public with regards to blacks. (Cole 1999: 33)

En la discusión recogida en el diario entre Ana y Peter, en la que este último expresa que la única razón de su encierro cabe encontrarla en su identidad judía, Ana le responde que no son los únicos judíos en sufrir por este motivo y que, a lo largo de la historia, muchos otros judíos han padecido. La versión de Broadway sustituía las referencia a la historia judía por un mensaje universalista en el que Ana replicaba que no son los únicos en sufrir y que unas veces le tocaba a un pueblo, otras veces a otra raza y, otras, a otros. Garson Kanin, director de la representación teatral y quien se atribuyó esta sustitución, lo argumentó de la siguiente manera:

... people have suffered because of being English, French, German, Italian, Ethiopian, Mohammedan, Negro, and so on. I don't know how this can be indicated, but it seems to me of utmost importance.

The fact that in this play the symbols of persecution and oppression are Jews is incidental, and Anne, in stating the argument so, reduces her magnificent stature. It is Peter here who should be the young one, outraged at being persecuted because he is a Jew, and Anne, wiser, pointing out that through the ages, people in minorities have been oppressed. In other words, at this moment, the play has an opportunity to spread its theme into the infinite. (Cole 1999: 31-2)

El pensamiento liberal mayoritario en Broadway y Hollywood convirtió a Ana Frank en el referente moral con el que hacer frente a los problemas internos de la segunda mitad de los años cincuenta en Estados Unidos. A partir del diario de una víctima, en el que el Holocausto era más el

62 Ralph Melnick llega incluso a sugerir que el desvaímiento de la identidad judía en la obra teatral es producto de la influencia de Lillian Hellman, quien habría recibido dinero de Moscú para dicho propósito. Véase Ralph Melnick (1997). Para todas las controversias sobre las interpretaciones del Diario de Ana Frank, véase Page (1999).

63 La delación –tan importante en la actividad del Comité de Actividades Antiamericanas y con tanta influencia en la vida de Broadway, especialmente en el círculo de Lillian Hellman y su marido Dashiell Hammett– sería la que provocaría el arresto y final de Ana Frank.

contexto que el tema central, la representación teatral y cinematográfica introdujo a Ana Frank en el panteón de las víctimas universales, no por ser representativa de la reciente destrucción de casi seis millones de judíos, sino por su adaptabilidad a las formas melodramáticas de la cultura popular y por el fácil borrado de su especificidad que le permitió encarnar a muchas y muy diferentes víctimas.

2

EL SURGIMIENTO DE LA VÍCTIMA JUDÍA (1960-1978)

2.A EL JUICIO CONTRA ADOLF EICHMANN

A las 4:00 p.m. del 23 de mayo de 1960 el primer ministro israelí, David Ben Gurion, anunció en el parlamento israelí, Knesset, la captura de Adolf Eichmann, uno de los principales responsables del genocidio de los judíos europeos. En aquel momento, Eichmann ya se encontraba en Israel y el primer ministro afirmó que en breve se abriría juicio contra él. El anuncio dejó estupefacto al mundo y conmocionó a todo Israel. Se vivieron días de unidad nacional como no se recordaban desde la declaración de la independencia en 1948 (Wieviorka y Lindeperg, 2012: 70), la radio se colapsó con llamadas de supervivientes y testimonios, todos los titulares y editoriales de los periódicos trataron el tema. Si la sola noticia provocó el *shock* emocional esperado, ahora se iniciaba un largo proceso que debía gestionarse para alcanzar los fines deseados. Los objetivos quedaban claramente expuestos en las palabras de David Ben Gurion:

*Veo cómo lo importante de la captura de Adolf Eichmann y su enjuiciamiento en Israel, no (reside) en la operación brillante y la capacidad impresionante de los hombres de los servicios de seguridad, sino en el acto virtuoso que tuvieron la oportunidad de ejecutar, y por el cual en una corte de justicia israelí se revelará todo el tema del Holocausto. Para que lo sepa y lo recuerde la juventud que creció y se educó en el país después del Holocausto y que solamente un eco débil de los horrores históricos [...] llegó hasta ahora a sus oídos, y para que lo sepa también la opinión pública en el mundo [...].*⁶⁴

Dejemos a un lado las palabras que aluden a la eficiencia de sus servicios secretos y la rentabilidad del juicio en la política exterior israelí⁶⁵, para centrarnos en el carácter pedagógico destacado

64 David Ben Gurion, *Medinat Israel hamejudeshet*, vol. 2, Am Oved, Tel Aviv, 1969, p. 650, en <http://www.yadvashem.org/yv/es/education/articles/eichmann.asp#4>. Hemos introducido correcciones en la traducción al castellano para facilitar su legibilidad.

65 Nada sutil a tenor de las declaraciones del propio Ben Gurion en su justificación de la captura y juicio contra Eichmann al periódico *Times* el 18 de diciembre de 1960: "The other (reason) was that hundred of Germans and Arabs Nazis, who had played their part in the slaughter of Jews in the past, were in the service of "dictators in neighbouring countries". These people harboured designs to destroy Israel, and world opinion should be reminded whose disciples they were".

por el primer ministro. Se trata, según su declaración, de que los jóvenes conozcan el Holocausto⁶⁶, del que apenas habían oído hablar, pero, como hemos analizado en el punto anterior, la escasa relevancia de la tragedia de los judíos europeos no se restringía a los más jóvenes, sino que era consecuencia de la intrascendencia social, política y cultural del tema en los años anteriores. Efectivamente, a partir de este momento, la destrucción de la Diáspora europea se tornará en el acontecimiento nodal en Israel y un tema capital en Occidente.

El juicio contra Eichmann y toda su repercusión resituó el Holocausto, pasando de la marginalidad de la inmediata posguerra⁶⁷ a la centralidad que adquiriría en esta década. Si los juicios de Nuremberg habían dibujado la nueva Europa y habían pretendido cerrar la lectura de las potencias vencedoras sobre la Segunda Guerra mundial y el régimen nazi, el juicio contra Eichmann se convirtió en el “Nuremberg” judío. Los genéricos crímenes de guerra, crímenes contra la paz y crímenes contra la humanidad de Nuremberg, interpretados por unos Aliados escasamente interesados en resaltar la especificidad de los crímenes raciales, darían paso en Jerusalén a la exclusividad del Holocausto; el Tribunal israelí solo se ocuparía de la singularidad del genocidio, entendido como acontecimiento independiente de la Segunda Guerra mundial.

Los procedimientos para el secuestro y traslado de Eichmann desde Buenos Aires a Jerusalén serían cuestionados por numerosas voces críticas, pero pocos dudarían de la legitimidad del Estado de Israel para juzgar al acusado. Israel ya había concedido la nacionalidad israelí a todas las víctimas del exterminio nazi, gran parte de los supervivientes habían emigrado a Israel y el joven Estado tomaba bajo su tutela todos los asuntos referidos a los judíos. Hasta la muy crítica con todo el juicio contra Eichmann, Hannah Arendt, en respuesta a la opinión de su amigo Karl Jaspers sobre la conveniencia de la celebración del juicio en Alemania, se mostraría partidaria de la jurisdicción israelí para juzgarlo:

The trial will take place in the country in which the injured parties and those who happened to survive are. You say that Israel didn't even exist then. But one could say that it was for the sake of these victims that Palestine became Israel... In addition, Eichmann was responsible for Jews and Jews only ... The country or state to which the victims belong has jurisdiction. (Felman 2001: 206)

Así pues, eran las víctimas y su identidad judía, no el territorio sobre el que se cometieron los delitos o la nacionalidad del culpable, lo que delimitaba la jurisdicción sobre el exterminio en el caso Eichmann.

66 Conocimiento que también podía haber aprovechado para su difusión el juicio anterior contra el doctor Israel (Rudolph) Kasztner, compañero de partido de Ben Gurion, que comentamos más arriba. Para una comparación de ambos juicios, véase Weitz (1996).

67 En palabras de Simon Wiesenthal sobre la falta de interés por Eichmann a principios de los años cincuenta: “The Israelis no longer had any interest in Eichmann; they had to fight for their lives against Nasser. The Americans were no longer interested in Eichmann because of the Cold War against the Soviet Union. I feel that, along with a few other likeminded fools, I was quite alone”. En Cole (1999: 52).

El juicio poco tenía que dirimir sobre la culpabilidad del acusado. Los años transcurridos, las investigaciones, los interrogatorios, los testimonios, etc. habían establecido de manera inequívoca su protagonismo en la “Solución Final”⁶⁸. Aunque la percepción posterior del juicio vendría marcada por el libro escrito por Hannah Arendt en 1962, *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, hay que tener presente que en el Israel de aquella época el proceso, más que un encuentro con el culpable, resultó la atalaya mediática para que las palabras de las víctimas relatasen el Holocausto. Fueron sus testimonios los que modelaron la imaginación pública, no el relato ni la imagen de Adolf Eichmann. Superflua la sentencia y las pruebas que la justificaran, la importancia del juicio recaía en el proceso mismo y su difusión.

La preparación del proceso excedió las cuestiones legales y todos los elementos necesarios para su mediatización fueron atendidos⁶⁹. El juicio debía celebrarse en Jerusalén y su alcalde se comprometió a finalizar en la mayor brevedad posible la construcción de la Casa del Pueblo (Beit Ha'am), dotada de una sala de espectáculos capaz de acoger a 750 personas, y transformarla en un tribunal con 474 plazas reservadas para periodistas nacionales e internacionales. Los corresponsales recibían todos los días las actas del proceso poligrafiadas en hebreo, alemán, inglés y francés y un resumen en yidis. Para ellos se habilitó una sala de prensa con télex, teléfonos y un circuito cerrado de televisión que permitía seguir el proceso íntegro. La retransmisión televisiva del proceso se debió a la iniciativa de un productor norteamericano, Milton Fruchtman, quien planteó al gobierno israelí la posibilidad del formato televisivo para registrar todo el proceso, a pesar de que la televisión no hubiese llegado todavía a Israel. La grabación en vídeo y su distribución diaria a las televisiones internacionales tenían como clientes prioritarias las grandes *networks* norteamericanas: ABC, NBS y CBS. La dirección de la grabación televisiva de todo el proceso recayó en Leo Hurwitz, uno de los principales documentalistas de la izquierda americana con gran experiencia televisiva⁷⁰. La radio nacional, la “Voz de Israel” obtuvo los derechos para grabar la totalidad del proceso y lo retransmitió ampliamente.

Construido el escenario y garantizada la difusión del proceso, la puesta en escena judicial, dentro de los límites establecidos por la ley, fue obra del fiscal, Gideon Hausner.

En el interior de este marco preestablecido, Gideon Hausner impuso su propia concepción del proceso que es, a su vez, una puesta en escena y una construcción de la trama. El primer elemento era la naturaleza de la historia que el fiscal deseaba contar. Su elección no se limitó a los hechos relacionados directamente con el acusado, sino que reconstruyó la historia completa del genocidio, desde la llegada al poder de Hitler hasta la capitulación alemana. El segundo elemen-

68 Las evidencias documentales, la mayoría proveniente de los juicios de Nuremberg, sobrepasaban los 1500 documentos, según declaraciones del propio fiscal, Gideon Hausner.

69 La información aquí expuesta procede de Wieviorka y Lindeperg (2012) y Delage (2006).

70 A cuya idoneidad habría que añadir los intereses recurrentes en sus obras, destacando la denuncia del racismo en *Strange Victory* (1948) y la denuncia del nazismo en *The Museum and the Fury* (1956), documental producido por Film Polski sobre y alrededor del museo de Auschwitz.

to fue la elección de quién contaría la historia, dicho de otra manera, sobre qué “elementos” se apoyaría la historia. Hausner tenía plena conciencia del tedio provocado por las extensísimas presentaciones de documentos en Nuremberg, por lo que eligió ceder el protagonismo a los testigos citados tras un auténtico casting... (Wieviorka y Lindeperg 2012: 73)

Esta primacía del testimonio en el juicio contra Eichmann es lo que ha llevado a Annete Wieviorka a considerarlo el hito clave en el advenimiento del testigo en su ya clásico *L'Ère du témoin* (1998). Conviene señalar aquí una ambigüedad respecto a la condición de los testigos que fueron llamados al estrado. Las víctimas eran los seis millones de judíos asesinados por el régimen nazi y su representación legal y moral recaía en el Estado de Israel⁷¹, pero los testimonios conducidos a declarar participaban, en principio, de la doble condición de víctimas y testigos. En la teoría procesal, los testigos aportan pruebas de la culpabilidad o inocencia del acusado. Sin embargo, los testigos que declararon en el juicio pocas evidencias podían aportar acerca de la actuación individual de un Eichmann que, por su elevadísima posición en la maquinaria aniquiladora, tuvo escasísima relación con las víctimas que la padecieron⁷². La acusación presentó 121 testigos⁷³, cuyos relatos debían concretar el padecimiento del pueblo judío, no la actuación del reo⁷⁴. A través de las palabras de los supervivientes, de sus vivencias y de sus testimonios de lo visto, el fiscal, Gideon Hausner, focalizó el proceso en la difusión de las experiencias de las víctimas-testigos. Ante la imposibilidad de rendir justicia a seis millones de asesinados en un solo hombre y con la ayuda de los testimonios de los supervivientes, el juicio sirvió para la reparación moral de las víctimas. Estas pasaron de una vergonzosa ocultación en los años precedentes a una exposición como figura incuestionable y central de la nueva cultura del Holocausto, consecuencia de la aceptación israelí del legado de la destrucción de la Diáspora.

Esta focalización sobre la víctima no cuestionó la ejemplaridad heroica de los resistentes, pero sí restringió su monopolio memorístico. No olvidemos que el recuerdo estaba marcado por las figuras heroicas y que la simple primacía de la víctima ya implicaba una reescritura importante de la memoria oficial. Durante el juicio, el fiscal preguntaba invariablemente a todos los testigos al final de su testimonio “¿Por qué no se rebeló usted?”⁷⁵, corolario del discurso oficial que se había mostrado poco comprensivo con las víctimas. Por supuesto, fueron testigos del juicio “Antek” Zuckermann,

71 Gideon Hausner durante su alegato inicial: “...when I stand before you, O Judges of Israel, to lead the prosecution of Adolf Eichmann, I do not stand alone. With me here are six millions accusers...” (Cole 1999: 66)

72 Resulta paradójico el rechazo de la fiscalía a citar como testigo a Benjamin Mumerlstein, rabino de Viena que trabajó para Eichmann desde 1938 hasta el final de la guerra, como presidente del Consejo Judío de Theresienstadt, y que se ofreció para testificar contra el acusado.

73 De estos, 56 supervivientes fueron elegidos de entre cientos de voluntarios que se presentaron para declarar su experiencia personal.

74 De hecho, Eichmann no tuvo ninguna participación en el exterminio de muchas comunidades judías, por ejemplo en las liquidaciones ejecutadas por los *Eisantzgruppen* en 1941 y 1942 en los territorios al Este de Polonia.

75 La interpretación de Hannah Arendt es que esta pregunta, en su opinión “cruel y tonta” (Young-Bruehl 1993: 435) servía de cortina de humo que ocultaba la pregunta no formulada de la cooperación con los verdugos.

Tzvia Lubetkin –supervivientes de la insurrección del gueto de Varsovia– y otros que dieron cuenta de intentonas semejantes en Vilna y Kovno. Ninguno de estos testimonios guardaba relación alguna con el acusado, pero sí servían para cubrir la cuota de heroísmo en un proceso dominado por las víctimas. Incluso las palabras en la sala de Zuckermann, “cuando no se puede evitar la muerte, siempre vale la pena luchar para salvar el honor”, tendían un puente con las víctimas. La resistencia armada no se legitimaba por su efectividad en el daño causado al enemigo, sino por la preservación de la dignidad y ¡quién podía negársela a víctimas de una inhumanidad inaudita! La cruel frase de conducidos “como corderos al matadero”⁷⁶ era contestada por una muy laxa concepción de la resistencia.

Les victimes juives doivent apparaître sous un jour héroïque. Dans cette mise en image, les Juifs résistent, nombreux, et de multiples façons. Arnos Lustige, par exemple, allonge la liste des résistants en y incluant les soldats juifs des armées alliées, et jusqu’aux Juifs ayant rejoint les brigades internationales... Plus souvent, on redéfinit la notion de résistance pour englober les activités de secours –nourrir ou hospitaliser les gens dans les ghettos–, même si les plénipotentiaires allemands autorisaient ces initiatives dans le contexte de leur politique de maintien des ghettos avant le début des déportations. (Hilberg 1996: 127)

Si el crimen perseguía el exterminio de todo un pueblo, si consiguió exterminar alrededor de seis millones, si todos los que fueron presentados como testigos, aun habiendo sobrevivido, también debían ser concebidos como víctimas y si la condición de víctima ya no cargaba con la despectiva consideración de la inmediata posguerra, no resulta extraño que la etiqueta de víctima se extendiese a todo judío.

2.B VOCES CRÍTICAS

Que las víctimas, por su condición, merecieran una reparación y que el público, muy especialmente el israelí, sintiera una empatía infinita hacia ellas motivó una entronización moral. La primacía de la víctima en los nuevos tiempos también le otorgó una consideración epistemológica nueva y, especialmente a través de los relatos y experiencias de los supervivientes, se convertiría en una de las principales vías de conocimiento de los hechos del pasado. Las opiniones divergentes a estos excesos generarían polémicas imposibles de comprender sin atender a las exaltadas adhesiones del presente con las víctimas.

En 1961, por fin, Raul Hilberg podía ver impresa su obra, *The Destruction of European Jews*. La obra fue, y sigue siendo, la referencia histórica sobre el Holocausto. Con más de un millar de páginas y con el estudio de una documentación ingente, el libro ofrece una descripción detalladísima del proceso de destrucción de los judíos europeos, desde la llegada de Hitler al poder en 1933 hasta

76 La frase, de origen bíblico, tiene su origen para la descripción del asesinato de los judíos en boca del poeta Abba Kovner pronunciada en el gueto de Vilna (Sullam Callimani 1999: 992).

el final de la guerra. Que tal obra vagase durante varios años por los despachos de editores sin que nadie apreciara su importancia demuestra, más que la falta de olfato de los agentes literarios, la generalizada percepción pesimista de la rentabilidad económica de un libro cuya temática interesaba a un público excesivamente restringido. Ahora bien, que la publicación del libro fuese rechazada por el Yad Vashem no resulta atribuible a su desinterés, sino a su firme oposición a la perspectiva de la obra. El 24 de agosto de 1958 Raul Hilberg recibía una carta en la que el director de la institución, el doctor J. Melkman, le transmitía las razones por las que los miembros del comité científico habían descartado la publicación de su obra:

Votre ouvrage se fonde presque entièrement sur l'autorité de sources allemandes et n'utilise pas les sources de base dans la langue des États occupés, ni celles de yiddish et en hébreu.

Les historiens juifs de notre institut émettent des réserves sur les conclusions historiques que vous formulez par rapport aux périodes antérieures, et sur votre évaluation de la résistance juive (active et passive) pendant l'occupation nazie. (Hilberg 1996:105)

Como escribe el propio Hilberg, el mismo membrete, donde quedaba patente en el nombre oficial⁷⁷ de la institución la importancia de la resistencia judía, y la “évaluation de la résistance juive (active et passive!!)”, reafirman nuestros argumentos anteriores sobre la preeminencia del ideario heroico, poco conforme a la realidad, en el recuerdo del Holocausto. Pero, detengámonos en la primera razón esgrimida: las fuentes para la escritura de su historia. En su periodo de formación, cuando se apasionó por el estudio de la burocracia y asistía a sus clases de Derecho y Administración pública⁷⁸, el historiador en ciernes descubrió su enfoque:

J'avais déjà décidé de m'intéresser aux exécuteurs allemands. La destruction des Juifs était une réalité allemande. Elle avait été mise en œuvre dans des bureaux allemands, dans une culture allemande. J'étais convaincu, et cela dès le tout début de ma recherche, qu'il était impossible de saisir la pleine dimension de ce fait historique si l'on ne comprenait pas les mécanismes des actes des exécuteurs. C'est l'exécuteur qui avait la vue d'ensemble. Lui seul formait l'élément déterminant. C'est par ses yeux que je devais voir l'événement, depuis sa genèse jusqu'à son point d'acmé. La certitude que la perspective de l'exécuteur offrait la première piste à suivre devint pour moi une doctrine dont je ne me départis jamais. (Hilberg 1996: 55)

La perspectiva histórica de Hilberg no encajaba en el acercamiento histórico promovido por la institución oficial israelí ocupada de la investigación y la documentación del genocidio nazi. No cabe ninguna duda acerca de la legitimidad de levantar acta de las comunidades destruidas ni del interés de los relatos de las víctimas para completar la narración histórica, pero tampoco albergamos dudas sobre la autoridad de los verdugos para proporcionar los documentos de sus objetivos y procedimientos que expliquen los acontecimientos. La injustificada científicamente posición del Yad Vashem precedería en algunos años a la focalización del proceso contra Adolf Eichmann en las

77 Recordemos, “Autoridad para el Recuerdo de los Mártires y Héroes del Holocausto”.

78 Tengamos presente que más tarde sería profesor de Ciencias Políticas en la Universidad de Vermont, por lo que nunca fue, académicamente hablando, historiador.

víctimas, pero ambas perspectivas forman un continuo en la interpretación israelí de la destrucción de la Diáspora europea. Si el juicio se convirtió en un acontecimiento con claros intereses pedagógicos, el recurso a las víctimas para contar el Holocausto se explicaba por las virtudes morales y melodramáticas que suplían con creces sus restricciones epistemológicas. Se inauguraba un tiempo en el que, excepción hecha del ámbito académico, la víctima-testigo se acabaría convirtiendo en la narradora del Holocausto.

Independientemente del enfoque metodológico y de la muy distinta apreciación de la resistencia de los judíos, la obra de Hilberg contenía la semilla de una gran polémica que solo estallaría al ser recogida por una figura de enorme relevancia en el panorama intelectual de aquellos años, Hannah Arendt. El propio historiador fue tempranamente consciente de los aspectos inasumibles de su obra por los custodios del Holocausto. En un primer trabajo, anterior a la redacción de su tesis doctoral que daría lugar al libro, presentado al profesor Franz Neumann, Hilberg se topó tempranamente con la incorrección política de algunas de sus evidencias documentadas:

Cette fois encore, il acquiesça (Neumann). Après avoir lu mon essai de deux cents pages, il n'émit d'objection que sur un passage de la conclusion. Je posais que, sur le plan administratif, les Allemands avaient compté sur les Juifs pour exécuter leurs ordres, que les Juifs avaient coopéré à leur propre destruction. Neumann ne me dit pas que les faits contredisaient cette conclusion; il ne me reprocha pas des recherches insuffisantes. Il déclara: "C'est trop gros à avaler, coupez" (Hilberg 1996: 61-2)

Para un historiador de la burocracia y la administración, ocupado en la descripción detallada de un proceso que condujo al asesinato en masa de millones de personas, en el que los nombres propios son meros engranajes de una estructura, no plantean demasiados problemas las cuestiones morales ni la identidad de los colaboradores en los distintos escalafones organizativos. Desde esta perspectiva, las víctimas no son más que los agentes pasivos que sufren la violencia de los verdugos y, entre unos y otras, hay toda una gradación matizada que garantiza la continuidad y, lógicamente, la eficacia de la estructura.

Cuando en la primavera de 1963 aparecieron publicados los escritos de Hannah Arendt sobre el juicio contra Eichmann⁷⁹, algunos pasajes levantaron tal escándalo que la polémica alcanzaría repercusiones internacionales y se prolongaría durante años⁸⁰. Las páginas referidas a la colaboración de los judíos con los nazis apenas superan las veinte páginas en una obra de más de cuatrocientas, pero su mensaje es nítido y contundente. Pese a su extensión, reproduciremos uno de ellos:

Según Eichmann dijo, el factor que más contribuyó a tranquilizar su conciencia fue el simple hecho de no hallar a nadie, absolutamente a nadie, que se mostrara contrario a la Solución Final.... Sin la ayuda de los judíos en las tareas

79 Los artículos, escritos en el otoño de 1962, aparecieron entre febrero y marzo de 1963 en el *New Yorker*. Ligeramente más extensos, fueron publicados como libro en mayo de 1963 con el título *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*.

80 En opinión de Mark Lilla (2013), la polémica solo cedería su puesto central en el ámbito intelectual norteamericano con el asesinato de J.F. Kennedy.

administrativas y policiales –las últimas cacerías de judíos en Berlín fueron obra, tal como he dicho, exclusivamente de la policía judía–, se hubiera producido un caos total o, para evitarlo, hubiese sido preciso emplear fuerzas alemanas, lo cual hubiera mermado gravemente los recursos humanos de la nación. (“No cabe duda de que, sin la cooperación de las víctimas, hubiera sido poco menos que imposible que unos pocos miles de hombres, la mayoría de los cuales trabajaban en oficinas, liquidaran a muchos cientos de miles de individuos... En su itinerario hacia la muerte, los judíos polacos vieron a muy pocos alemanes”, dice R. Pendorf... los individuos integrantes de los consejos judíos eran por lo general los más destacados dirigentes judíos del país de que se tratara, y a estos los nazis confirieron extraordinarios poderes, por lo menos hasta el momento en que también fueron deportados a Theresienstadt o a Bergen-Belsen, si es que procedían de países de la Europa Occidental y Central, o a Auschwitz si procedían de países de la Europa Oriental.

Para los judíos, el papel que desempeñaron los dirigentes judíos en la destrucción de su propio pueblo constituye, sin duda alguna, uno de los más tenebrosos capítulos de la tenebrosa historia de los padecimientos de los judíos en Europa. Esto se sabía ya, pero ha sido expresado por primera vez, en todo su patetismo y en toda la sordidez de los detalles, por Raul Hilberg, cuya obra más conocida, *The Destruction of the European Jews*, he mencionado anteriormente. (Arendt 1999: 178-9)

Si el juicio promovía una clara sección moral entre víctimas y verdugos, las palabras de Arendt venían a enturbiarla. Su argumento giraría fundamentalmente en torno a los Consejos Judíos (*Judenräte*). La formación de los Consejos Judíos precedió a la llegada de los nazis. Los *Judenräte* estaban formados por los miembros más eminentes de la comunidad judía y eran los encargados de organizar y dinamizar la vida comunitaria. Los nazis, tanto en Alemania como en los países que invadieron, confirmaron en la inmensa mayoría de los casos a los miembros de los Consejos en sus puestos, les otorgaron amplios poderes sobre su comunidad y se apoyaron en ellos para hacer cumplir sus órdenes. Su participación en el exterminio de los judíos fue tan necesaria como funesta, su mera mención resultaba tremendamente perturbadora para un discurso cohesivo en torno a la víctima judía.

... and the question of Jewish Council complicity was downplayed during the trial as whole, except for the intervention of someone in the public gallery who accused one of the witnesses –Budapest Jewish Council member Philip Freudiger– of complicity with the Germans: You duped us so you could save yourself and your families. But our families were killed... He gave us injections to numb our minds. But he took his own parents out of Nyiregyhaza, and left mine there to die. The survivor was silenced and removed from the court during this session. (Cole 1999: 59-60).

Las afirmaciones de Arendt, que ya habían sido demostradas históricamente por Raul Hilberg, resultaban tan incuestionables objetivamente como inasumibles moralmente para muchos, por lo que la polémica se centró fundamentalmente en ataques personales contra la autora. Expresado de manera más elegante por Gershom Scholem en una carta escrita en el verano siguiente a la publicación del libro, el pensador israelí le reprochaba no albergar ninguna huella de amor al pueblo judío. Frialdad intelectual, antisionismo, aversión a su identidad judía, incapacidad para rechazar la cultura alemana en la que se había educado y que había propiciado la persecución de los judíos... son algunas de las acusaciones a las que tuvo que hacer frente. Las acusaciones no partían exclusivamente de Israel. Siegfried Moses, antiguo amigo berlinés y presidente del Consejo de Judíos de Alemania, le envió una carta oficial en la que le “declaraba la guerra” a ella y a su libro, también le comunicaba que el Consejo preparaba la guerra contra el libro *The Destruction of the European Jews*,

del historiador Raul Hilberg. La Anti-Difamation League envió un memorándum a todas las sedes regionales y a sus comisiones y comités nacionales, informándoles de la serie del *New Yorker* y alertándoles contra el concepto difamatorio de Hannah Arendt de “la participación judía en el holocausto nazi” (Young-Bruehl 1993: 443).

Nadie rebatía sus afirmaciones sobre los presidentes de los Consejos Judíos –Leo Baeck (rabino berlinés y presidente del Consejo Judío alemán), el estafalario Chaim Rumkowski (décano de los judíos de Łódz), Eppstein o Mumerlstein quienes dirigieron sucesivamente el Consejo Judío de Theresienstadt–, sino su cuestionamiento de la inmaculada moralidad esencial a todas las víctimas. Sin embargo, fue Hannah Arendt la primera en señalar una figura excepcional de este colectivo que llevó al límite su colaboración con los verdugos para salvar a las víctimas y de la cual se ocupará en extenso la película de Lanzmann:

Finalmente, hubo algunos representantes judíos, pocos, que se suicidaron, como fue el caso de Adam Czerniakow, presidente del Consejo Judío de Varsovia, que no era rabí, sino incrédulo, de profesión ingeniero, buen conocedor del idioma polaco, que hubiera debido (sic) recordar la frase rabínica: “Deja que te maten, pero no cruces esta línea”. (Arendt 1999: 182).

2.C VÍCTIMAS JUDÍAS, CIERRE DE FILAS

Si el inicio de la década de los sesenta sirvió para que el Holocausto adquiriese toda la visibilidad que se le había negado en los años anteriores, sería durante el final de esta década y la siguiente cuando diversos acontecimientos favorecieron que la víctima judía ocupara una posición central. El genocidio perpetrado por los nazis dejó de ser un acontecimiento dentro de la historia de la Segunda Guerra mundial y alcanzó plena autonomía histórica⁸¹, la lectura universalista de los primeros años sobre la barbarie que acabó con millones de seres humanos sin especificación de la identidad étnica fue desplazada por una interpretación que se centraba en la especificidad de las víctimas, incluso por encima de la singularidad de los verdugos. Como ya podemos suponer, estas visiones del acontecimiento obedecían más a cuestiones particulares del momento en el que se activaba la memoria que a una descripción ajustada de los hechos y la coyuntura de la memoria del Holocausto, desde principios de los sesenta en adelante, sería fundamentalmente patrimonio del Estado de Israel⁸².

81 Por su omnipresencia en la cultura popular de finales del siglo XX, su centralidad en la alta cultura y el pensamiento político, no resulta nada arriesgado considerar al Holocausto como “el” acontecimiento del siglo pasado.

82 La afirmación podría ser discutible en rigurosos términos geográficos por el importante peso de la memoria del Holocausto en Estados Unidos. Sin embargo, la unión política de ambos estados a partir de finales de los sesenta, el posicionamiento fervientemente sionista de la influyente comunidad judía estadounidense y la coincidencia de algunas agendas políticas (la importancia de las cuestiones étnicas en la sociedad estadounidense de las últimas décadas y la centralidad de la identidad judía de Israel) han producido una comunión interpretativa con pequeños matices acordes con las distintas latitudes en las que es conjugada. Como señala Omer Bartov (1996) respecto a los distintos enfoques que ofrecen del

Las tres semanas previas al 5 de junio de 1967 son conocidas en Israel retrospectivamente como el “tiempo de espera” previo a la Guerra de los Seis Días. Israel se encontraba rodeado de poderosos enemigos árabes, en especial por el numeroso ejército de Egipto⁸³, y la tensión se fue acumulando hasta desembocar en la guerra. La ansiedad de saberse de nuevo amenazados con la destrucción reforzó la memoria del exterminio de los judíos europeos. Las declaraciones de los dirigentes⁸⁴ vecinos provocaron, tanto en los judíos de Israel como en los de la Diáspora⁸⁵, el terror y la angustia de estar ante un inminente segundo Holocausto, esta vez a manos de los árabes. La hostilidad de los países árabes y los países comunistas que velaban por sus intereses en la zona, la indiferencia⁸⁶ de gran parte de la comunidad internacional –atenta a la riqueza de recursos de los contendientes árabes– y el muy tibio y velado apoyo condicionado estadounidense, que desconfiaba de las posibilidades de un minúsculo estado en su política de alianzas en la región⁸⁷, condujeron a la sensación de aislamiento de los judíos frente a la amenaza de su aniquilación. En los días previos a la guerra, todas las circunstancias invitaban a una actualización del recuerdo del Holocausto⁸⁸.

Y la actualización rechazaba cualquier interpretación que desjudeizara el genocidio, tanto la proveniente del bloque comunista en la que primaba la acusación contra el verdugo fascista, como la universalista de los ambientes liberales que ignoraba la identidad étnica de las víctimas en favor de su pertenencia a la humanidad. En el ambiente prebélico de Israel los verdugos eran intercambiables, Hitler o los dictadores árabes vecinos⁸⁹, pero las víctimas siempre eran los judíos. La lectura que se hacía del trágico acontecimiento histórico pivotaba en torno a la idéntica pertenencia étnica de los asesinados y los amenazados actualmente por la coalición árabe.

genocidio judío el Yad Vashem y el United States Holocaust Memorial Museum: “... Holocaust museums seem to offer two narrative options: one that presents Zionism as the ultimate answer to Jewish persecution by host gentile nations; another that argues in favour of toleration and understanding for cultural and ethnic minorities. The first is a nationalist narrative, the second a humanist one. These are not mutually contradictory messages, but they do reflect the social and intellectual environment in which they tend to be disseminated”. (Bartov 1996: 183)

83 Nasser capitaneaba una coalición de ejércitos árabes de la que también formaba parte Irak, Siria y Líbano. Sobre las causas de la guerra, su desenlace y sus consecuencias geopolíticas, véase Tony Judt (2011)

84 Abdul Rahman Mohamed Aref, presidente de Irak: “Nuestro objetivo es claro: borrarémos del mapa a Israel...”; el líder palestino Ahmed al-Shuqayri: “Destruiremos a Israel y a sus habitantes, y en cuanto a los supervivientes, si los hay, ya están los barcos listos para deportarlos” (Judt 2011: 266)

85 “The linkage is omnipresent and has grown ever more pervasive since 1967, strengthening the emotional bonds between Israel and the Diaspora and reinforcing the Jewish feeling of being a unique people among the nations” (Wistrich 1997: 13). Fueron numerosos los judíos que viajaron a Israel desde distintas partes del mundo para participar en su defensa o unir sus destinos individuales a la suerte del país. Igualmente sucedería seis años después, durante la guerra del Yom Kipur. Sirva como ejemplo la compañera de Lanzmann en aquel tiempo, Angelika Schrobsdorff, y los deseos del propio director que no pudo cumplir por compromisos profesionales (Lanzmann 2011: 414).

86 En algunos casos, esta indiferencia se encontraba más cerca de la enemistad con Israel que de la neutralidad, como pusieron de manifiesto las despectivas palabras de De Gaulle sobre Israel: “un peuple sûr de lui et dominateur”.

87 Para entender estos planteamientos, vale la pena recordar la debilidad de Israel y su irrelevancia en la política internacional de 1967. Sobre el contexto de la Guerra de los Seis Días, véase Tony Judt (2011: 259-276).

88 Véase Peter Novick (1999) y Ofer (2013).

89 Las comparaciones en la prensa entre Hitler y Gamal Abdul Nasser eran frecuentes (Ofer 2013: 78).

El laborioso encaje del recuerdo del Holocausto en el ideario sionista del Estado de Israel había encontrado su anclaje en la homogeneidad étnica. Impensable hacía tan solo una década, la memoria del genocidio de los judíos de la Diáspora no solo era integrada en el discurso oficial israelí, sino que incluso propiciaba la cohesión de toda la comunidad judía cuando algunos de los ideales originarios sionistas ya mostraban su inoperancia. Los binomios anteriores –sionistas o partidarios de la integración, Yishuv o Diáspora, tradicionales o asimilados... – que habían fragmentado la comunidad judía ya no parecían relevantes, tampoco los motores de arranque sionistas de los primeros asentamientos en Palestina –comunitarismo, agrarismo...– movían ya la realidad moderna del joven país. La cohesión de todos los judíos se asentaba en la identidad de las víctimas del Holocausto, convertido este en uno de los pilares del sionismo a partir de esta época:

Ever since 1967 ... the Holocaust had come to replace the founding myths of the Jewish State as a major source of its raison d'être. Instead of the worn-out ideals of a model socialist society, a pioneering utopia or a full ungathering of the exiles, the notion of Israel as the guardian and their of the Holocaust memory has steadily gained ground as a new unifying myth, alongside religion and nationalism. (Wistrich 1997: 19)

Sin embargo, el 11 de junio demostró que la historia anda reñida con las esencias propias de los mitos y que los acontecimientos son tremendamente cambiantes. En seis días de guerra, Israel había doblegado al potente ejército egipcio, cuyas pérdidas ascendían a 15.000 hombres y el 85% de la maquinaria bélica, y a sus aliados. Tras su victoria aplastante, el territorio bajo control israelí era cuatro veces y media mayor que antes de la guerra, desde el Jordán hasta el canal de Suez, desde las tierras altas del Golán hasta el mar Rojo. Todavía más importante que la ganancia de territorio, para el asunto que aquí nos ocupa, es que, como recuerda Tony Judt (2011: 268), “ningún líder árabe responsable volvería a considerar seriamente la destrucción militar del Estado judío”.

El miedo y la ansiedad previos al estallido de la guerra que propiciaron la identificación de los judíos israelíes con las víctimas de la Europa de la Segunda Guerra mundial debiera haber quedado cancelada por la euforia de una victoria tan rotunda. Tras esta breve guerra, lo más parecido a las víctimas del genocidio nazi se encontraba del lado árabe, especialmente en los más de 200.000 exiliados que huyeron desde los campos de Gaza y Cisjordania, donde se habían refugiado tras la creación del Estado de Israel en 1948. Pero, como habíamos indicado anteriormente, la identificación con las víctimas del programa exterminador nazi se asentaba en la coincidencia étnica y no en la distinta suerte corrida por los judíos. Asegurada la homogeneidad étnica entre las víctimas de los años cuarenta y los guerreros victoriosos de 1967, los usos del pasado podían permitir en la nueva coyuntura israelí la justificación de su aplastante victoria militar y de su política sobre los territorios ocupados como prevenciones frente a los enemigos que amenazaban su existencia⁹⁰.

90 Como destaca Ofer (2013: 79), el recuerdo del Holocausto producirá dos memorias enfrentadas, la que se asientan sobre la identidad judía y la que se asientan sobre la condición de víctima y sirven de crítica a la política imperante israelí.

La siguiente confrontación armada entre Israel y sus vecinos introdujo un nuevo matiz en la conmemoración del Holocausto en la sociedad israelí. En 1973, los ejércitos egipcio y sirio atacaron al desprevenido ejército israelí, cuyas bajas en el primer mes ascendieron a 2.500 soldados. Llamada Guerra del Yom Kipur, sus bajas provocaron un fuerte impacto en Israel. La preeminencia de los héroes, desde el gueto de Varsovia hasta la reciente Guerra de los Seis Días, pasando por los combates por la independencia, en el discurso oficial israelí no parecía el marco adecuado para honrar a las recientes víctimas. En palabras de Ehud Praver, jefe de la Oficina de Educación del ejército israelí,

We rebelled against the Resistance... We saw it as the great lie we had unmasked in the Yom Kippur War. Until then we believed in the pairing of the words Holocaust and heroism and identified ourselves with the heroism. The war made us realize the meaning of the Holocaust and the limitations of heroism. (Citado en Cole 1999: 129)

Un resumen sintético pero revelador de cómo estos dos enfrentamientos relevantes en la historia de Israel con sus vecinos variaron la memoria del Holocausto lo encontramos en las modificaciones que introdujeron los responsables de la educación israelí en el nuevo diseño curricular de los años setenta. Como señala Dalia Ofer (2013: 80):

During the 1970's, a considerable change occurred regarding the interest the educational system displayed in teaching the Holocaust. This was the outcome of various political and social developments after the wars of 1967 and 1973. The public reaction to these two quite different experiences that had caused deep anxiety and fear, and the analogies to the Holocaust that had been made in public discourse, led educators and historians to realize how inadequate was the knowledge of the Holocaust.

En primer lugar, el Holocausto dejó de ser estudiado en el programa destinado a la Segunda Guerra mundial que pertenecía a la materia de Historia universal y se incluyó en la materia "Historia judía". No estamos ante un mero cambio de adscripción curricular, sino ante una nueva interpretación del acontecimiento que carece de cualquier justificación científica o pedagógica. El Holocausto dejó así de ser comprendido y estudiado como acontecimiento histórico al separarlo de su contexto y se introdujo en una cadena mesiánica como antecedente de la consecución del Estado de Israel. Evidentemente, la inclusión del exterminio de los judíos europeos ignoraba todo del suceso histórico y se justificaba únicamente por la identidad étnica de las víctimas. Para el ministro israelí de educación en 1974, Aharon Yadlin, la importancia y significación que legitimaba la inserción del Holocausto como tema de la asignatura sobre Historia Judía residía en su proximidad y vínculo con el establecimiento del nuevo Estado (Porat 2009: 630).

En segundo lugar, el conocimiento del proceso general fue sustituido por una focalización sobre las víctimas individuales. Hasta la década de los setenta, en los libros de texto la referencia a las víctimas era cuantitativa: "... a typical textbook account in 1964 that described the victims as masses: 'In the Lodz Ghetto there then lived 85,000, in Bialystok 30,000 and in Sosnowiec, Lvov, Vilna and Kovno, 20,000 each.'" (Porat 2009: 627). A principios de los años setenta, el ministro de educación pidió a los maestros que evitaran referirse a las víctimas numéricamente. Las estadísticas, explicaba, no transmitían a los escolares la sensación de sufrimiento personal y apagaban el poderoso eco

emocional que transmitían los relatos individuales. En un momento en el que los propios israelíes tomaban conciencia de su propia vulnerabilidad, tanto en el tiempo de espera precedente a la Guerra de los Seis Días como ante las primeras bajas de la Guerra del Yom Kipur, estos relatos reforzaban la empatía con las víctimas y su sufrimiento particular.

En tercer lugar, un término tan querido al ideal sionista de los primeros años como era el de heroísmo y resistencia, que servía para marcar distancias entre el nuevo judío asentado en Palestina y el judío de la Diáspora asimilado, sufrió una modificación crucial. La guía curricular publicada por el ministerio de educación en 1970 redefinió el término “resistencia” como “el esfuerzo por mantener la humanidad y la especificidad judía”, lo que, a efectos prácticos, borraba la línea divisoria entre héroes y víctimas. La resistencia ya no se restringía a aquellos que empuñaron un arma o procuraron mermar la capacidad bélica del enemigo; ahora, por actos de resistencia, se entendía cualquier desobediencia de las órdenes nazis, desde los niños que introducían comida en el gueto hasta la madre que escondía a sus hijos. Pero, llevado al extremo el nuevo concepto, bien podemos considerar a todas las víctimas como resistentes, por pretender vivir cuando los verdugos querían exterminarlos, por ser condenados por su especificidad judía y porque ¿quién podría cuestionar la humanidad de las víctimas, si no los verdugos?

II

REPRESENTACIÓN DE LAS VÍCTIMAS EN *SHOAH*

1

EL ENTORNO DE LAS VÍCTIMAS

Tras un minuto para los agradecimientos y créditos, un largo texto introductorio sobre fondo negro en completo silencio inicia *Shoah*. Estas son las primeras frases:

L'action commence de nos jours à Chelmno-sur-Ner, Pologne. À 80 kilomètres au nord-ouest de Lodz, au cœur d'une region autrefois à fort peuplement juif, Chelmno fut en Pologne le site de la première extermination de Juifs par le gaz. Elle debuta le 7 de décembre 1941... (Lanzmann 1985: 15)

Sorprende que el texto se inicie con un anclaje actual extraño a la escritura histórica. En lugar de omitir el lapso temporal y comenzar la narración con la fecha de inicio, siete de diciembre de 1941, del acontecimiento que centrará toda la película, el exterminio de los judíos en Polonia⁹¹, *Shoah* reivindica el tiempo presente como inicio de la acción.

91 La abundantísima literatura sobre la película no ha sido muy concreta a la hora de acotar el tema de *Shoah*. El título no ha ayudado y frecuentemente la película ha sido la metonimia del exterminio, pese a excluir todos los asesinatos cometidos por los Eisantzgruppen en territorio soviético previos al exterminio en suelo polaco. Tampoco la interpretación de *Shoah* como la película sobre la aniquilación de los judíos en los campos de exterminio podría explicar la gran atención dedicada al gueto de Varsovia en la parte final de la película.

La intención es diáfana y 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 (Sánchez-Biosca 2010: 127)

Esa perspectiva memorística y no histórica, esa investigación en presente, supone una matización de calado en la representación de las víctimas. Históricamente, no cabe duda alguna sobre las víctimas: los seis millones de judíos asesinados por los nazis. Igualmente restringido es el tema de *Shoah*, pues queda circunscrito a los muertos, sin concesiones a la persecución o la supervivencia de los judíos. Sin embargo, en toda la película, excepción hecha de la parte final en la que recupera a dos de ellas, las víctimas carecen de singularidad propia. Es más, el inicio de la película es una larga introducción sobre su completa inexistencia en el presente. Los treinta y cinco primeros minutos giran sobre la desaparición de toda huella, de cómo los cuerpos fueron incinerados, incluso los que previamente habían sido enterrados en fosas comunes, y sus cenizas vertidas a los ríos. El presente no ofrece ningún acceso directo para salvar la distancia que media entre nosotros y los judíos exterminados. Toda la puesta en escena de *Shoah* debe ser entendida como una operación de recuperación en la actualidad del espectador de aquello que pretendió ser borrado por la empresa genocida. Nada queda en la actualidad y la perspectiva memorística que guía la película modifica esa primera y restrictiva definición de las víctimas para ceder la palabra a aquellos que puedan testimoniar en su nombre. El primer personaje de *Shoah* encarna de manera ejemplar lo que terminológicamente cabría definir como una paradoja, la víctima de una aniquilación que permanece en vida. Los detalles ofrecidos en la introducción escrita de la película allanan la inclusión de los testigos supervivientes en el grupo de las víctimas.

Sur les 400.000 hommes, femmes et enfants qui parvinrent en ce lieu, on compte deux rescapés: Michael Podchlebnik et Simon Srebnik. Simon Srebnik, survivant de la dernière période, était alors un enfant de treize ans et demi. Son père avait été abattu sous ses yeux, au ghetto de Lodz, sa mère asphyxiée dans les camions de Chelmno.

...

Dans la nuit du 18 janvier 1945, deux jours avant l'arrivée des troupes soviétiques, les nazis tuèrent d'une balle dans la nuque les derniers "Juifs du travail". Simon Srebnik fut exécuté lui aussi. La balle ne toucha pas les centres vitaux. Revenu à lui, il rampa jusqu'à une soue à cochons. Un paysan polonais le recueillit. Un médecin-major de l'Armée Rouge le soigna, le sauva. Quelques mois plus tard, Simon partit pour Tel-Aviv avec d'autres survivants. C'est en Israël que je l'ai découvert. J'ai convaincu l'enfant chanteur de revenir avec moi à Chelmno. Il avait 47 ans. (Lanzmann 1985: 15-17)

Una víctima ha sobrevivido⁹² y la película la ha recuperado para que nos ofrezca testimonio de lo que allí sucedió⁹³. Su supervivencia se debe a un extraordinario azar, a la ayuda de un campesino polaco y un oficial médico del Ejército Rojo que liberó Polonia de la ocupación alemana. Su memoria

92 El siguiente testimonio de una víctima es el de Michael Podchlebnik, el otro superviviente de Chelmno, y ante las preguntas de Lanzmann de ¿qué murió de él en Chelmno?, ¿si ha sobrevivido como un vivo o...?, Podchlebnik incide en esa condición paradójica de la víctima superviviente, "Tout est mort, mais on n'est qu'un homme, et on veut vivre", "Quand il a été sur place, il a vécu ça comme un mort, parce qu'il n'a jamais pensé qu'il survivrait, mais il est vivant" (Lanzmann 1985: 19-20)

93 La preferencia de Lanzmann por el término "reviniente" y el rechazo de la película a cualquier mención sobre las causas de la supervivencia de los testigos expresa claramente la concepción de estos como víctimas.

ha pervivido en Tel Aviv, capital del nuevo Estado albacea de las víctimas y la puesta en escena de la película comienza con la reunión de esas dos únicas piezas que han pervivido: víctima y entorno, Srebnik y Chelmno.

Tras la introducción impresa, surge la imagen de un río (4:55), una barca con un hombre sentado aparece de detrás de unos árboles y avanza hasta mostrarnos al hombre que la empuja⁹⁴. Una voz en *over* entona una melodía en polaco. Suponemos que es Srebnik, sabemos por la introducción escrita que tenía una bella voz y que, en ese recorrido en barca que hacía varias veces por semana escoltado por los alemanes, cantaba canciones tradicionales polacas y sus guardianes le enseñaban tonadas militares alemanas. La letra nos habla de una casita blanca que permanece en la memoria y con la que sueña cada noche, mientras la barca sigue su avance. Con el fondo sonoro de la declinante canción entonada por Srebnik, surge (5:57) una voz en polaco en un primer plano sonoro. La película no identifica quién habla, las palabras en *off* carecen de encarnación en la imagen y la transcripción de los diálogos solo detalla “paysans de Chelmno”. Estas son las primeras palabras escuchadas en la película, “Il avait treize ans et demi. Il avait une belle voix, il chantait d’une façon très belle, et on entendait” (Lanzmann 1985: 17), y responden inequívocamente a las de un testigo de los hechos. Un corte (6:11) a un plano medio de Srebnik cantando en la barca permite encuadrar sobre la ribera a un joven acucillado y su balada retoma la banda sonora que repite los versos citados. Finalizada su canción, y tras un breve silencio, surge de nuevo la voz de los “paysans de Chelmno” con el plano medio de Srebnik. Un rápido *zoom* cierra sobre un primerísimo plano de Simon y los subtítulos traducen las palabras del campesino polaco: “Quand je l’ai réentendu chanter aujourd’hui, mon cœur a battu beaucoup plus fort, parce que ce qui s’est passé ici, c’était un meurtre. J’ai vraiment revécu ce qui s’est passé” (ibíd.). La chispa del reencuentro de la víctima con el decorado ha desencadenado la primera verdad. Un testigo de lo que allí sucedió, al ser espectador de esta puesta en escena en la que la víctima ha interpretado su papel en los mismos escenarios, ha revivido lo que pasó y su corazón ha ba-



94 La referencia a Orfeo cruzando la laguna Estigia ya ha sido señalada por algunos análisis (Liebmann 2002: 15) y reforzaría nuestra hipótesis de un testigo reviniente del mundo de los muertos.

tido más fuerte. En apenas unos minutos, *Shoah* ha evidenciado su mecanismo: desde el presente, la puesta en escena favorece el regreso de un testigo portavoz de las víctimas –mediante la vuelta al escenario, la recuperación de sus gestos, de sus palabras, de su jerga, el montaje de la banda sonora con las imágenes...– al acontecimiento. La representación anula el lapso temporal, quien era convocado como testigo se transforma en actor para ofrecer una recreación de lo acontecido a las víctimas, el espectador de esa puesta en escena deviene en una suerte de testigo cuya empatía lo sitúa junto a las víctimas.

Veámos en la introducción escrita que una víctima, Simon Srebnik, había llegado hasta el presente gracias a una acción humanitaria de un campesino polaco, los cuidados de un médico del ejército soviético y su residencia en Israel. Ese trayecto de la víctima desde la fosa común al momento actual ha sido posible gracias a un entorno virtuoso que la ha recuperado y puesto a disposición de la rememoración. La película activará esa posibilidad de recuperar a las víctimas y propiciará un nuevo entorno alrededor de ellas. Cuando surja la verdad del encuentro entre la víctima superviviente y el escenario, el testigo de esa puesta en escena, el espectador, tendrá la posibilidad de acompañar emocionalmente a las víctimas desaparecidas, quedando incluido en su entorno. Las palabras de los campesinos de Chelmno los sitúan en el entorno de las víctimas por la emoción actual que les proporciona el recuerdo y la película lo evidencia unos minutos más adelante. Tras la vuelta de Srebnik a la antigua ubicación de los hornos donde fueron incineradas las víctimas de los camiones de gas, un plano general (10:47) nos ofrece un paisaje boscoso tras el que sobresale un campanario y una nueva canción, esta vez en alemán, va adueñándose de una banda sonora compartida con el sonido ambiente (cencerros y mugidos de vacas, sonidos de insectos, ladridos...). La barca aparece de nuevo con Simon y el remero, la cámara acompaña su desplazamiento mientras la traducción de la letra cantada se inicia con un “Toi, jeune fille, ne pleure pas, ne sois pas si triste, car l’été approche... et avec lui je reviendrais” (Lanzmann 1985: 18). Es una canción que habla de la celebración de la vida soldadesca: una copa de vino, carne asada y la alegría de las jovencitas cuando desfilan. Un silencio final antecede las palabras de los “paysans de Chelmno”:

Campeños de Chelmno: *Ils pensaient que les Allemands l'ont fait exprès, qu'il chante sur la rivière.*

C'était un jouet pour les amuser. Il était obligé de faire ça. Il chantait, mais le cœur pleurait.

Lanzmann: *Et est-ce que leur cœur à eux pleure, quand ils repensent à ça?*

Campeños de Chelmno: *Bien sûr, beaucoup. Quand la famille se rassemble, ils en parlent encore, autour de la table. Parce que c'était public, à côté de la rue, tout le monde le savait.* (ibíd.: 19)

Una víctima obligada a cantar, unos verdugos que se divertían con el juego y unos testigos cuyo corazón lloraba. Dos campos morales y una compasiva adscripción con las víctimas de aquellos que presenciaron la escena, pero el interés del entrevistador por el presente queda de manifiesto en su pregunta. La piadosa cercanía a los judíos asesinados no atañe únicamente a los testigos de entonces, sino que alcanza hasta el momento presente de la representación en el que el espectador

queda injertado compasivamente entre las víctimas. Los testigos lo son de los procesos históricos y el Holocausto, tal y como es presentado por *Shoah*, es un hecho moral. Un hecho moral es atemporal, se reactiva con su recuerdo, y no permite equidistancias testimoniales, pues necesariamente conlleva un posicionamiento. El campo de las víctimas se expande hasta incluir en él a aquellos que no sufriendo personalmente ninguna violencia se sienten concernidos en el presente por el exterminio de los seis millones de judíos.

Una presencia extraña en *Shoah* confirma esta perspectiva sobre la legítima inclusión de los testigos de la recuperación de la memoria entre las víctimas supervivientes. Hanna Zaidl es hija de Motke Zaidl, superviviente de Vilna, y residente en Israel. En tanto que hija de una víctima superviviente, también ella habría de ser considerada una suerte de superviviente de segundo grado. Sus palabras anteceden (15:35) el testimonio de su padre sobre la exhumación de los cadáveres de los judíos de Vilna y su cremación y responden a “Pourquoi a-t-elle été tellement curieuse de cette histoire?” Sus palabras nos refieren la insalvable distancia de una hija con su padre siempre silencioso, de cómo su insistencia e interés solo obtenían frases sueltas y la resistencia obstinada de su padre ante la petición filial de detalles. Por fin, la llegada de Lanzmann posibilitó que escuchase por primera vez la historia en su totalidad. Esta generación ajena a la violencia del exterminio, separada de su propia filiación por el silencio de las víctimas, escucha gracias a *Shoah* la historia en su totalidad. También nosotros escucharemos “l’histoire dans sa totalité”, seremos concernidos por el relato de las víctimas y descubriremos que el Holocausto no solo mató a seis millones de judíos, sino que se convirtió en un crimen fundacional que nos atañe en tanto que supervivientes de la tragedia. El entorno de las víctimas se expande hasta incluir en él el mundo actual en su totalidad.

Nuestro interés en este apartado se centra en el análisis de dos testigos muy significativos en *Shoah*. Dos testigos del exterminio ajenos al grupo de las víctimas y cuyo recuerdo los sitúa junto a ellas. Los dos son polacos pero, como veremos más adelante, en modo alguno su compasión por los judíos es extensiva a la población local. Surgidos del entorno físico del exterminio, constituyen dos excepciones en su pertenencia al entorno moral de las víctimas. Nuestro mayor interés por estos dos testigos es que ambos se ofrecen desde el interior del relato como puentes para que el espectador se aproxime a las víctimas.

1.A EL MAQUINISTA DE TREBLINKA. HENRIK GAWKOWSKI

Henrik Gawkowski era ayudante de maquinista polaco antes de la invasión alemana. Durante los años 1942 y 1943, tiempo en el que estuvieron operativas las cámaras de gas, condujo trenes desde Bialystok y Varsovia hasta la pequeña estación ferroviaria de Treblinka y también, desde ahí, hasta la rampa del centro de exterminio situada a unos seis kilómetros. Ningún personaje en *Shoah* evidencia

de forma más clara el interés de la película por el presente de la rememoración que el maquinista de Treblinka. Pese a su participación directa en el transporte de judíos al exterminio, su actuación en el pasado no conlleva condena alguna y, por el contrario, su rememoración en el presente lo sitúa simpatéticamente junto a las víctimas a las que empujó a la cámara de gas.

Sería lógico pensar que su participación en *Shoah* viniera legitimada por su valioso testimonio. Ciertamente, su autoridad es convocada para verificar un dato significativo sobre el transporte de los judíos a Treblinka, la posibilidad de la llegada de los judíos occidentales en vagones Pullman, la distancia desde la pequeña estación hasta el campo de exterminio y del empuje, en vez de arrastre, hasta la rampa de la decena larga de vagones en que era dividido todo un convoy. Sin embargo,

un análisis atento de sus apariciones desvela que estos detalles informativos no motivan en absoluto el protagonismo cobrado por Gawkowski en el interior de la película y en las abundantes interpretaciones que la literatura ha hecho de su actuación. Su presencia excede con mucho sus escasas palabras. Apenas cuatro veces toma la palabra y el contenido de estas es tan escaso en cantidad como en relevancia dramática. *Shoah* no esconde sus cartas y desde el primer momento muestra el potencial expresivo de tan callado testigo.

El tema inicial de la desaparición de los cuerpos de las víctimas que ocupa los primeros treinta y cinco minutos de la película da paso a un cuestionamiento a numerosos testigos polacos sobre la fuerte presencia de la población judía en la Polonia de la época y su expulsión. Los relatos de Pan Filipowicz, vecino de Wlodava, y Pan Falborski, residente de Kolo, se cierran con descripciones del cruel embarque de los judíos locales en los trenes con destino a los campos de exterminio. A partir del minuto 48:42 del primer DVD, Henrik Gawkowski aparece por primera vez en pantalla conduciendo una locomotora a vapor. Estamos subidos a esa misma locomotora que conduce a los judíos a un centro de exterminio y ante la primera aparición de un tren en la película. La cámara, desde una ventanilla posterior, filma al maquinista asomado por la ventana. La locomotora avanza por las vías durante dos largos minutos, mientras Gawkowski permanece completamente mudo y el único sonido será el traqueteo y los pitidos de la locomotora. El maquinista reconoce el paisaje, contempla ensimismado la parte trasera del tren –don-



de antiguamente se encontraban los vagones– y comienza a asentir con la cabeza. La locomotora se detiene junto a un indicador con el nombre de Treblinka, Gawkowski se gira⁹⁵, mira a la parte trasera del tren y su mano hace el gesto del degüello. Tras una pausa, lo repetirá por dos veces. La irrupción de la voz de Abraham Bomba, superviviente de Treblinka, rompe el mutismo de más de dos minutos de esta escena: “Il y avait un signe, un très petit signe, à la gare de Treblinka. Je ne sais pas si c’était à la gare même ou juste avant. Sur la voie où nous attendion, il y avait un panneau, très petit: Treblinka...”

Estamos ante una secuencia inaugural. Hasta ese momento, la película se ha centrado en la quema de los cadáveres y en ver cómo han sido borradas las huellas de la numerosísima población judía. Chelmno es un claro en el bosque, las cenizas de las víctimas fueron vertidas al Ner, las sinagogas de Auschwitz y Wlodawa arrasadas, la cámara recorre los espacios sin encontrar los detalles en el presente que conecten con el pasado. Estamos ante esos “no lugares de la memoria” citados por Lanzmann en numerosas ocasiones. Solo los testimonios nos hablan de una verdad no visible hasta que, tras los relatos de los residentes en Wlodawa y Kolo sobre los salvajes embarques de los judíos en los trenes conducidos a los centros de aniquilación, en la puesta en escena se den cita un tren de la época, el mismo maquinista que hizo cientos de veces el recorrido hasta un campo de exterminio y un panel indicativo idéntico al último visto por los deportados. Por primera vez la cámara ocupa el punto de vista de las víctimas, tras la locomotora que los condujo al gaseamiento, vemos el gesto de advertencia en un personaje que ha reproducido su actuación del pasado y la máquina se ha detenido ante “un panneau”, citado por el testigo superviviente Bomba, con la inscripción Treblinka. A través de estas coincidencias, se han abolido el tiempo y las distancias: nos ha sido posible acompañar a las víctimas en su último viaje. La puesta en escena ha permitido al espectador pertenecer al entorno de las víctimas. Dejemos que sean las memorias de Lanzmann las que expresen la poderosa verdad que detonó el encuentro con este panel y este personaje en su primera estancia en Polonia y la mágica plasmación cinematográfica de esta unión:

Al día siguiente de mi llegada (a Polonia) alquilé un cacharro ruso y partimos hacia Treblinka, es decir, hacia el sitio donde había estado el campo... paseamos entre esas simbólicas sepulturas; yo no sentía nada pero mi alma y mi espíritu estaban al acecho de una reacción ante ese lugar y esos vestigio del desastre que, al menos así lo quería creer, no podía dejar de producirse... Cogí la carretera, continué conduciendo muy lentamente, y de pronto vi un letrero con unas letras negras sobre fondo amarillo que indicaban, como si nada hubiera pasado, el nombre del pueblo al que entrábamos: “TREBLINKA”. Si antes había permanecido insensible delante de la ligera pendiente nevada del campo, sus lápidas de piedra y su blocao central que pretendía ubicar el emplazamiento de las cámaras de gas, ahora un simple letrero de señalización me conmocionaba... La confrontación entre la perseverancia en el ser de ese pueblo maldito, terco como los pueblos milenarios, entre su plana realidad de hoy y su significación espantosa en la memoria de los hombres, solo podía ser explosiva. La explosión se produjo unos instantes más tarde, cuando, yendo en el coche, me topé sin esperármelo con un largo convoy de vagones de mercancías enganchados unos a otros... Estaba en la estación. En la

95 Esta será la imagen elegida para la portada de la edición de bolsillo de los diálogos de Shoah en la versión francesa (París, Folio, 1997) y española (Madrid, Arena, 2003). También de la carátula de la edición en vídeo y DVD.

estación de Treblinka. Bajé del coche, empecé a caminar, crucé las vías, llegué al andén principal donde se encontraba el edificio de la estación, con su letrero en grandes letras orgullosas: "TREBLINKA"... Y al final del andén, perpendicular a los raíles, sujeta por dos palos clavados en el cemento, una ancha pancarta ponía por ambos lados el mismo nombre, Treblinka, para que pudiera leerse tanto por los viajeros que venían de arriba como los que venían de abajo... Treblinka se hizo verdad, se operó con un fulgurante destello el paso de lo mítico a lo real.

... Me costó mucho dar con la dirección de la pequeña granja de Henrik Gawkowski, y cuando llamé a su puerta daba la medianoche en el reloj de la iglesia... La puerta se abrió, en efecto apareció una mujer pequeña con la cara redonda y el pelo cubierto por un pañuelo, dio la luz, nos hizo pasar y sentarnos y ella subió a despertar a su marido, que bajó frotándose los ojos. Lo amé enseguida, amé sus ojos azules de niño todavía adormilados, su aire de inocencia y sinceridad, las arrugas de sufrimiento que cruzaban su frente, su manifiesta amabilidad. Por mucho que me excusara por aquella llegada nocturna, la urgencia que revelaba lo sorprendió tan poco que parecía compartirla. Ni se había olvidado ni se había curado del pasado tan atroz del que había sido actor protagonista y le parecía muy justo responder en todo momento a los requerimientos que se le pudieran hacer... ¡Qué noche pasé en compañía de Henrik! Él demostró una honestidad desgarradora, llorando de emoción, y sin duda de vodka; yo mismo tenía lágrimas en los ojos y nos abrazamos varias veces...

Supe que Gawkowski, que no había conducido un tren desde el final de la guerra, volvería a subirse a una locomotora idéntica a aquella con la que llevaba a Treblinka a los judíos de Varsovia y Bialystok, enloquecido por las súplicas que provenían de los vagones que llevaba a sus espaldas y que solo alcanzaba a soportar con triples raciones, oficialmente asignadas, de vodka. Las locomotoras todavía eran de vapor en 1978, no habían cambiado desde 1942... La auténtica alucinación de la que yo era víctima llegaba a contagiar a los protagonistas... Henrik Gawkowski... alucina del todo cuando, sacando medio cuerpo por la ventanilla de su locomotora, mira por debajo del objetivo de la cámara los cincuenta vagones imaginarios que conduce a la muerte. No hay en realidad ningún vagón, no hay nada más que la locomotora... Es Henrik mismo, su cuerpo abrumado por los remordimientos, sus ojos enloquecidos, la reiteración del gesto imitando el degüello, su rostro despavorido y concentrado de pura angustia, los que dan vida y realidad al tren fantasma, los que lo hace existir para cada testigo de esta escena estupefacta. (Ibíd. 2011: 468-481)

La puesta en escena ha abolido el tiempo y la focalización distante para permitir al espectador de esta secuencia acercarse a la experiencia de las víctimas. La película nos ha conducido hasta las poblaciones lindantes con los centros de exterminio. Como veremos en el siguiente capítulo dedicado a los verdugos, aquí se abre una larga secuencia que recoge la indiferencia o satisfacción de otros testigos polacos sobre la suerte de los judíos. Sus jocosas memoraciones del exterminio contrastan con las extremadamente dolorosas de las víctimas y, entre ambos, aparece puntualmente el maquinista. La primera vez que tome la palabra referirá cómo escuchaba los gritos y súplicas desesperadas de las víctimas transportadas, la imposibilidad de habituarse y las grandes cantidades de alcohol ingeridas para soportarlo; la última secuencia en la que es entrevistado comienza con un diálogo que refleja el dolor de su memoria. Justo después de la explosiva carcajada de un campesino polaco al recordar el gesto de degüello⁹⁶ que hacía a los judíos, la imagen abre con un Gawkowski cabizbajo y silencioso sobre el tren. Un plano general capta la chimenea de la locomotora y un camino que se interna en el bosque. La entrevista nos revela que el camino es el antiguo ramal ferroviario que conducía al campo de exterminio, situado a poco más de dos kilómetros de donde nos hallamos.

96 El gesto y el personaje recibirán la atención merecida en el siguiente capítulo.

Las primeras palabras de Lanzmann piden a la traductora que le pregunte “pourquoi il a l’air si triste?”, su respuesta, “parce que j’ai vu que les hommes marchaient vers la mort”, nos empareja con el maquinista. Nosotros también lo veremos a partir de este momento en que los testimonios de las víctimas supervivientes nos guiarán por el interior de los campos de exterminio.

1.B EL EMISARIO DE LAS VÍCTIMAS. JAN KARSKI

Jan Karski, nacido en Lodz en 1914 y con estudios en Ciencias Políticas en las mejores bibliotecas del continente (Berlín, Ginebra, París...), se incorporó a la resistencia polaca tras la invasión alemana de su país y después de escapar, por azar y un cambio de identidad, a la matanza soviética de los oficiales polacos en Katyn. Una de sus actividades clandestinas consistió en ser correo de la resistencia polaca, *Armia Krajowa* (el Ejército del interior). Bajo una identidad falsa, Witold Kucharski, recorrió distintas ciudades con mensajes y misiones para formar un “Estado secreto” en el interior del país y conectarlo con el gobierno legítimo en el exilio francés, primero, y, posteriormente, en Londres. A partir de 1940, su principal misión fue coordinar la dirección de la resistencia interna y el gobierno en el exilio, para lo que debió atravesar Europa en tres ocasiones.

Durante su estancia en la Varsovia de 1942, líderes de la comunidad judía, conocedores de su misión, lo contactaron para que llevase un mensaje a distintos destinatarios en Occidente. Tras dos reuniones en las que le transmitieron sus informaciones y demandas, los representantes judíos lo introdujeron en dos ocasiones en el gueto de Varsovia y lo condujeron a un campo de exterminio o de tránsito⁹⁷. En el otoño de 1942⁹⁸ abandonó Polonia con destino al consulado inglés en Barcelona. Tras su encuentro con los representantes del gobierno polaco en Londres, inició su ronda de reuniones con los destinatarios de sus mensajes sobre lo que estaba sucediendo a los judíos en Polonia. Sus primeros testimonios del exterminio para los líderes aliados los escucharon Anthony Eden, ministro de asuntos exteriores británico, y la Comisión de crímenes de guerra de las Naciones Unidas.

En mayo de 1943, el gobierno polaco le ordenó viajar a Estados Unidos para transmitir las palabras encomendadas por la resistencia polaca y los judíos de Varsovia. El 28 de julio, el presidente de los Estados Unidos, Franklin D. Roosevelt, citó a Jan Karski para escuchar personalmente su testimonio y su confirmación de las distintas noticias acerca de la aniquilación de los judíos. Tras

97 Sobre la instalación que visitó hay ciertas dudas. En sus memorias publicadas en Estados Unidos en 1944, *The Story of a Secret State*, habla de un campo de exterminio para judíos cercano a Belzec, lo que lleva a creer que se tratara del campo de exterminio de Belzec, así lo cree el propio Karski y Lanzmann durante su entrevista, pero, según Haenel (2009), parece más probable, por su descripción, que el campo que visitó fuera Izbica Lubelska, cercano al primero.

98 Yannick Haenel afirma en su libro, *Jan Karski* (2009), que partió de Varsovia el once de septiembre de 1942, pero esta fecha no concuerda con el testimonio del propio Karski en la transcripción de la entrevista con Lanzmann, quien fecha sus entrevistas con los líderes judíos en Varsovia a finales de septiembre, principios de octubre.

su entrevista, el presidente organizó numerosos encuentros de Karski con altos representantes de la administración norteamericana, líderes de las organizaciones judías, representantes de distintas iglesias... Demasiado conocido, su vuelta a Polonia como correo clandestino quedó descartada. A partir de ese momento fue entrevistado por la prensa, habló con parlamentarios, intelectuales y escritores. También escribió artículos, conferencias, discursos y redactó su libro, *The Story of a Secret State*, publicado en 1944. Jan Karski fue elegido por las víctimas para ser el primer testimonio del exterminio de los judíos en Polonia.

En 1979, Jan Karski era profesor de Ciencias Políticas en Georgetown, Washington D.C., y fue entrevistado por Claude Lanzmann para su película en su residencia de Nueva York. Solo aparece una vez en *Shoah*, su testimonio no está entrecortado por otros y se extiende durante más de treinta y nueve minutos de película. De la larga entrevista que mantuvieron, la transcripción ocupa setenta y tres folios, Lanzmann solo integró en la película lo referido a sus dos reuniones con los dos líderes judíos en Varsovia y sus dos visitas al gueto. No se incluyó nada de la información introductoria sobre sus actividades en la resistencia ni de las terribles torturas que sufrió cuando cayó en manos de la Gestapo. Más sorprendente resulta que quedasen fuera del montaje su visita al campo de exterminio⁹⁹ y la difusión en Occidente de las noticias que portaba. En total, los fragmentos incluidos no superan el veinticinco por ciento de la entrevista íntegra. Aparte del descarte de temas ajenos a la película, como la actividad clandestina del entrevistado, la selección tiene su lógica sintáctica dentro de *Shoah*. La entrevista con Jan Karski es el inicio del último gran tema de la película centrado en el gueto de Varsovia, cuya extensión ocupa más de la última hora y media, 1h:43'. Por este motivo, resulta consecuente la selección exclusiva de su visita al gueto y la no inclusión de su testimonio sobre el centro de exterminio. Sin embargo, siguiendo estas mismas razones sintácticas, resulta más compleja la explicación sobre los motivos que aconsejaron a Lanzmann desechar todo el metraje sobre las actividades en Londres y Estados Unidos para dar a conocer el exterminio de los judíos a finales de 1942 y 1943. El final del testimonio que lo precede implicaría una concordancia sobre las noticias que llegaron a Occidente. Las palabras son de Rudolf Vrba¹⁰⁰:

99 Esta exclusión resulta especialmente chocante, pues no hay en *Shoah* ningún testimonio sobre Belzec. En la transcripción de la entrevista, Lanzmann incide en la importancia del testimonio de Karski sobre Belzec porque sería el único testigo que sobrevivió a este centro de exterminio.

100 El siete de abril de 1944, Walter Rosenberg, nombre de nacimiento de Rudolf Vrba, escapó junto a Alfred Wetzler de Auschwitz. A su llegada a Eslovaquia se entrevistaron con líderes de la comunidad judía y redactaron un informe de 32 páginas sobre Auschwitz y el exterminio en marcha de los judíos húngaros. Aparte de la circulación entre personalidades del mundo judío y diplomático, el informe tuvo temprana y gran difusión pública. Esta se inició en Suiza en junio de 1944, donde se distribuyeron copias del informe y la prensa publicó la información contenida. Desde ahí, aparecieron noticias a principios de julio en el *New York Times* y la BBC. El gobierno suizo, el presidente Roosevelt, Gustavo V de Suecia y el papa Pío XII presionaron al presidente húngaro Horthy para que detuviera las expulsiones de los judíos. Horthy detuvo la deportación de los judíos húngaros el siete de julio de 1944. Rudolf Vrba fue muy crítico con algunas personalidades judías por su retraso en difundir el informe. En especial, sus críticas apuntaron al comité de ayuda judía, cuyo principal representante en Budapest, Rudolf Kasztner, tuvo acceso al informe mientras estaba negociando con Adolf Eichmann la entrega de material aliado a cambio de la salvaguarda de los judíos húngaros.

Vrba: *Selon moi, si on faisait connaître la vérité, en Europe et surtout en Hongrie d'où était prévu le transport à Auschwitz d'un million de Juifs, dès mai –et j'étais au courant–, la Résistance à l'extérieur se mobiliserait pour secourir Auschwitz. Ainsi, nos plans d'évasion furent élaborés. Mon évasion eut lieu le 7 avril [1944].*

Lanzmann: *Ce fut donc le motif essentiel de votre évasion?*

Vrba: *Oui, le motif d'une action immédiate. Autrement dit, ne plus perdre un instant, fuir au plus tôt, pour avertir le monde.*

Lanzmann: *De ce qui se passait...*

Vrba: *Oui.*

Lanzmann: *A Auschwitz?*

Vrba: *Oui. (Ibíd.: 181-2)*

Esta información sobre los mensajes enviados al mundo queda inconclusa en ambos casos, ya que nada sabremos sobre los receptores de la época ni su reacción. Los múltiples detalles sobre los receptores de los mensajes¹⁰¹ y las nulas consecuencias de ambas misiones carecen de interés para la película. Los seis millones de judíos exterminados prueban que las demandas de socorro no encontraron a sus destinatarios y que el emisario sigue portando un mensaje que entregar. La misiva sigue suspendida y la película activa al mensajero para que cumpla su misión.

Un plano medio (38:05) de un hombre mayor vestido con extremada corrección en completo silencio aparece tras el testimonio de Vrba. Catorce segundos en silencio y la tensión que se percibe en los gestos contenidos y jadeos anteceden a la dificultad para hablar. Sus palabras lo ratifican: “Maintenant... je retourne trente-cinq ans en arrière... Non, je ne retourne pas... non... non...” (Ibíd.: 183) La contención cede, el personaje solloza, abandona el plano y la cámara queda fijada en el asiento abandonado. Así permanece varios segundos hasta que un corte (38:53) muestre a un lejano Lanzmann en esa sala esperando al testigo. La cámara está situada en un pasillo de acceso y escasamente elevada del suelo, el entrevistado entra rozando cámara con un portafolios en la mano, se dirige al set de la entrevista y ocupa el asiento que un momento antes lo hemos visto abandonar. Sobre esta entrada, un título nos proporciona la identidad del personaje: “Jan Karski,



101 Karski ofrece abundante información de las instrucciones recibidas sobre quiénes no debían recibir los mensajes, quiénes sí y los pasos y entrevistas que debían seguir estos para conseguir la ayuda internacional que detuviera el exterminio de los judíos en Polonia.

professeur d'université (États-Unis), ancien courier du gouvernement polonais en exil". Unas palabras, "Je suis prêt...", suponen el reinicio de la entrevista. El fragmento seleccionado para introducir la entrevista es una operación de montaje¹⁰² que explicita la traumática abolición del lapso temporal. Aquel que repitió las palabras encomendadas en incontables ocasiones durante su periplo por Londres, Nueva York y Washington¹⁰³, se duele de recuperar toda la incontenible fuerza del mensaje como si la repetición de entonces, las palabras literales transmitidas y el tiempo transcurrido no la hubiesen adormecido. Algunas frases después, vuelve sobre esta hiriente actualización del recuerdo: "Trente-cinq ans ont passé depuis la guerre. Je ne reviens pas en arrière. Pendant vingt-six ans, j'ai été professeur, je n'ai jamais parlé du problème juif à mes étudiants. Je comprends ce film. C'est un témoignage pour l'Histoire, je vais donc essayer..." Desprovisto de su carácter práctico de entonces, detener el exterminio, e inatendido por los dirigentes de la época, el testimonio de Karski recupera los aspectos patéticos para alcanzar a los destinatarios actuales, los espectadores.

El contenido de la entrevista consta de dos partes, la primera corresponde a las exigencias de los líderes judíos a los líderes mundiales para detener el Holocausto planteadas en las dos primeras reuniones, la segunda es el testimonio directo de sus visitas al gueto. El mismo personaje juega dos papeles distintos, el mensajero que recibe en sendas reuniones informaciones concretas y aquel otro que vio con sus propios ojos y testimonia. Veamos la diferencia en las propias palabras de Jan Karski con las que cuenta su encuentro con los dos líderes judíos:

Karski: Maintenant, comment vous raconter? Que fut notre conversation?

Premièrement, je n'y étais pas préparé. J'étais relativement isolé par mon travail en Pologne. J'étais peu informé

...

Ils me décrivent ce qui arrivait aux Juifs. Étais-je au courant? Non, je ne l'étais pas. Ils m'expliquèrent: premièrement, que le problème juif est sans précédent et ne peut être comparé au problème polonais, au problème russe, à aucun autre. Hitler perdra cette guerre mais il va exterminer le peuple juif tout entier! Comprenez-vous? Les Alliés n'ont pas le droit d'oublier que les Juifs vont être totalement exterminés en Pologne. Les Juifs polonais et les Juifs de toute l'Europe.

Ils se brisaient. Ils arpenaient la pièce, ils chuchotaient, ils se parlaient à voix basse. C'était un cauchemar pour moi.

Lanzmann: Sentait-on un complet désespoir?

Karski: Oui.

A plusieurs reprises, au cours de la conversation, ils ne se maîtrisèrent plus. Je restais immobile sur ma chaise, j'écoutais, c'est tout. Je ne réagissais pas, je n'interrogeais pas. J'écoutais seulement.

102 Obviamente, este no es el inicio de la entrevista. Este fragmento se encuentra en la pág. 11 de la transcripción y las siguientes frases proceden de distintos momentos previos (págs. 7, 8 y 9)

103 En la transcripción de la entrevista reitera con orgullo profesional su competencia para la transmisión literal de las palabras de otros y su extremado autocontrol para cumplir con los estrictos protocolos establecidos en sus distintos encuentros con los líderes con los que se entrevistó.

Lanzmann: *Ils voulaient vous convaincre?*

Karski: *Ils avaient, je crois, perçu mon ignorance et ma méconnaissance de la question. Après que j'eus accepté d'emporter leurs messages, ils entreprirent de m'informer sur leur situation. Je n'avais jamais été dans un ghetto! Je ne m'étais jamais occupé d'affaires juives!*

Lanzmann: *Saviez vous que la plupart des Juifs de Varsovie avaient déjà été tués?*

Karski: *Je savais, mais je n'avais rien vu. Aucun récit ne m'avait été fait. Je n'avais jamais été là-bas... Les statistiques, c'est une chose... Des centaines de milliers de Polonais aussi avaient été tués, nous savions cela. C'était statistique!* (ibíd.: 183-185)

Apuntamos que Karski mediaba entre las víctimas y el espectador presente. No cabe duda de que en sus primeros encuentros el depositario de los mensajes de las víctimas permanece ajeno a estas. Sus palabras son trasladables a ese espectador que conoce la información, al que le repiten desesperadamente la singularidad del exterminio, que la Humanidad no puede olvidar la aniquilación de todo un pueblo, pero que permanece inmóvil, sin reacción, escuchando únicamente. Sabe, pero no ha visto. Conoce las informaciones, las estadísticas, pero no ha visto nada y ningún relato le ha sido contado.

Tras esta presentación de los distintos planos en los que se encuentran el mensajero ignorante y los líderes judíos, estos comienzan a transmitirle sus exigencias. Todas las peticiones de las víctimas al Karski de la época conllevan una desesperación ante la indiferencia del mundo. Que los líderes aliados desvíen sus esfuerzos bélicos para detener el exterminio, que el gobierno y la resistencia polacos entreguen armas a los judíos y que los líderes judíos inicien huelgas de hambre y se dejen morir para concienciar al mundo. Tres rupturas son puestas de manifiesto. A los representantes Aliados se les recuerda la aportación de los judíos y su pertenencia a la humanidad: “Nous avons contribué à l'Humanité, donné des savants au long des siècles. Nous sommes à la source de grandes religions. Nous sommes humains” (ibíd.: 186). Al gobierno y la resistencia polacos se les exige que entreguen las armas que han negado a los judíos para que estos puedan declarar la guerra al Tercer Reich: “Nous avons contacté le chef de l'Armée de l'Intérieur, la Résistance clandestine polonaise. Notre demande a été repoussée. On ne peut pas leur refuser des armes si elles existent et nous savons que vous en avez!” (ibíd.: 189). Finalmente, se dirigen a sus propios líderes mundiales para recordarles su completa inutilidad si no son capaces de detener el exterminio: “Ils sont des leaders juifs. Leur peuple se meurt. Il n'y aura plus de Juifs. Alors, à quoi bon des leaders!” (ibíd.: 189).

Las imágenes que han acompañado este largo fragmento de las interpelaciones judías a los líderes occidentales también resultan extrañas al mundo de las víctimas. El mensaje destinado a los Aliados es acompañado (46:30-51:35) por imágenes de la bahía de Nueva York, la estatua de la libertad, el *skylíne*, el puente de Brooklyn, la bandera estadounidense, el capitolio, la Casa Blanca... paisajes todos típicamente estadounidenses. La misión dirigida al gobierno polaco para que corrigiese la negativa de la resistencia polaca a la entrega de armas a los judíos viene ilustrada por unos planos (53:11-56:53) todavía más incongruentes con el contenido de las palabras: imágenes fabriles de la

cuenca del Ruhr, con la mostración ostensible de numerosos carteles del grupo Thyssen. Obviamente, las primeras puede tener su asidero en la presentación icónica de algunos de los símbolos de los Aliados a los que iban dirigidas las peticiones; las segundas no obedecen a ningún simbolismo legible. Tal vez sean la plasmación del inmenso desequilibrio entre los judíos completamente desarmados y el potencial industrial y tecnológico de los verdugos o las chimenas humeantes alemanas que vemos sean una alusión directa al destino de los judíos. En cualquier caso, estos mundos filmados en su rutinaria actualidad permanecen completamente ajenos a las demandas desesperadas de las víctimas.



Por último, (56:54) una vuelta icónica al paisaje típico de la destrucción, Auschwitz. Con la tercera exhortación a los líderes judíos, la cámara muestra un contrapicado de un árbol quemado y desprovisto de cualquier verdor contra el cielo. Un movimiento descendente de cámara capta las familiares alambradas y continúa hasta un primer plano del suelo. Cuesta apreciar entre la maleza qué son unos amontonamientos oscuros hasta que un *zoom* lo focalice en primer plano: montañas de cucharas herrumbrosas que pertenecieron a los judíos deportados a Auschwitz. El silencio acompaña el primer minuto y medio de este plano (58:24) para que las imágenes plasmen ese liderazgo judío sin pueblo al que liderar: las escasas ramas verticales del árbol calcinado a cuyos pies se extienden los cubiertos de las víctimas. Las últimas palabras justifican el sacrificio exigido a los líderes para despertar al mundo¹⁰⁴, “Au vu et au su de toute l’Humanité! Qui sait? Cela ébranlera peut-être la conscience du monde”, y, tras ellas, los planos de las montañas de zapatos, cepillos de dientes, brochas de afeitado, gafas...

104 En la transcripción de la entrevista puede leerse el interés de Lanzmann por la incómoda entrevista que mantuvo Karski con Szmul Zygielbojm y las posibles consecuencias que esta pudo tener. Zygielbojm era un líder del Bund exiliado en Londres quien, seis meses después de entrevistarse con Karski y tras el asedio final al gueto de Varsovia, se suicidó el 11 de mayo de 1943 en Londres.



Existe un abismo entre esa inmensidad de víctimas y el resto del mundo. La información podría transmitirse por un mero informador, pero salvar la distancia que media entre los judíos desesperados y los líderes occidentales requiere de una preparación, de un acercamiento afectivo del mensajero a las víctimas:

Karski: Entre ces deux leaders juifs, et cela tient aux affinités, je me sentais plus proche du bundiste. A cause de son allure, sans doute. Il ressemblait à un aristocrate polonais, un seigneur. Droiture, noblesse des gestes, dignité. Il m'aimait bien aussi, je crois.

Soudain, à un certain moment, c'est lui qui eut l'idée: "Monsieur Witold, je connais l'Ouest. Vous allez négocier avec les Anglais, leur faire un rapport oral. Je suis certain que vous serez plus convaincant si vous êtes à même de leur dire: "Je l'ai vu de mes yeux". Nous pouvons organiser pour vous une visite au ghetto. Acceptez-vous? Si vous acceptez, je vous accompagnerai. Ainsi je veillerai moi-même à votre sûreté" (ibíd.: 189-190)

El mensajero ya no es un simple receptáculo de palabras y se dispone, bajo la guía de una víctima, a emprender un viaje iniciático. Hemos visto un plano medio de un Karski excepcionalmente sereno relatarnos esta invitación. Con sus últimas palabras, la imagen nos ofrece un picado de un moderno bloque de edificios en una nublada ciudad. Un cartel nos informa que es Varsovia. Con un descenso de cámara vemos un descampado junto a las construcciones modernas. Una panorámica muestra la considerable extensión de ese solar y construcciones en sus límites, algunas modernas, otras no. A continuación (1:02:38), la cámara encuadra un edificio de época en medio de ese terreno yermo, hace varias panorámicas que transitan el descampado de unas construcciones a otras y Karski cuenta la reducción de la extensión del gueto debido a las deportaciones del verano de 1942, con las que unos 300000 judíos de los 400000 que se hacían originalmente habían sido conducidos a los centros de exterminio. El relato del testigo inicia su entrada en el gueto por un edificio colindante. Un primer plano de un viejo bloque de viviendas y un *zoom* sobre su acceso nos hacen suponer que la imagen identifica las ubicaciones del testimonio. Iniciamos un recorrido cámara en

mano que somete el punto de vista del espectador a ese relato sobre la entrada al gueto. Atravesamos un pasaje oscuro que ilustra la narrada entrada por un túnel al interior del gueto. Llegamos a un patio trasero y Karski relata la transformación de su guía, la conversión del líder bundista con aire de aristócrata polaco en un judío encorvado del gueto. Por un estrecho, accedemos de nuevo a un terreno valdío rodeado de construcciones, en su mayoría recientes. Excepción de algunas construcciones limítrofes, nada queda del gueto salvo el solar recorrido por la cámara. El aplastamiento de la insurrección arrasó todas las construcciones del gueto y, en su antiguo emplazamiento, solo queda ese terreno vacío sobre el que construyeron algunos edificios con posterioridad. No quedan vestigios de las víctimas.



Un corte sobre un primer plano de Karski ofrece el envejecido semblante de aquel que recorrió sus calles. La cámara ya no lo abandonará en los siguientes doce minutos (1:05:06-1:17:17) en los que nos dé cuenta del mundo con el que se encontró y cuyas huellas se hallan en su rostro. Su vívida descripción del otro mundo que visitó, de la miseria, el hambre, el terror, los cadáveres, etc. adquieren un reflejo en su gestualidad. Sus convulsiones, braceos, jadeos, sollozos y lágrimas reflejan su completa inmersión en ese infierno separado de la Humanidad. No cabe duda alguna de su horror e inmensa piedad por los judíos del gueto, pero nos interesa destacar dos momentos de comunión con las víctimas. Con el segundo de ellos, finalizará la intervención de Karski en Shoah:

Soudain, la panique. Les Juifs s'enfuient de la rue où je me trouve. Nous bondissons dans une maison. Il murmure: "La porte! Ouvrez la porte! Ouvrez!" On ouvre. Nous entrons. Ruée vers la fenêtrés qui donnent sur la rue! Retour à la porte où se tient une femme qui nous a ouvert. Il lui dit: "N'aie pas peur, nous sommes des juifs!" Il me pousse vers la fenêtré: "Regardez, regardez!" Il y avait deux garçons. Agréables visages, jeuneuses hitlériennes, en uniforme. Ils marchaient. A chacun de leurs pas, les Juifs disparaissaient, fuyaient. Ils bavardaient. Tout à coup, l'un d'eux porte la main à sa poche, sans réfléchir. Coups de feu! Bruit de verre brisé. Hurlements. L'autre le congratule. Ils repartent.

J'étais pétrifié. Alors la femme juive –sans doute avait-elle compris que je ne suis pas juif– m'étreignit: "Partez, partez, ce n'est pas pour vous. Partez"

Nous quittâmes la maison. Nous quittâmes le ghetto. Il me dit: "Vous n'avez pas tout vu... Voulez-vous revenir? J'irai avec vous. Je veux que vous voyiez tout. –Je le ferai"

Le jour suivant, nous retournâmes.

...

Nous sommes restés une heure peut-être. Et nous sommes repartis. Je n'en pouvais plus. "Sortez-moi d'ici". Je ne l'ai jamais revu. J'étais malade. Je ne... Même maintenant, je ne veux pas... Je comprends ce que vous faites. Je suis ici, Je ne retourne pas à mes souvenirs. Je n'en pouvais plus...

Mais j'ai fait mon rapport: j'ai dit ce que j'avais vu!

Ce n'était pas un monde.

Ce n'était pas l'Humanité.

Je n'étais pas. Je n'appartenais pas à cela. Je n'avais jamais rien vu de tel. Personne n'avait écrit sur pareille réalité. Je n'avais vu aucune pièce, aucun film! Ce n'était pas le monde. On me disait qu'ils étaient des êtres humains. Mais ils ne ressemblaient pas à des êtres humains. Et nous sommes partis. Il m'étreignit. "Bonne chance –Bonne chance". Je ne l'ai jamais revu. (ibíd.: 193-6)

La conversión de Karski se ha producido en dos visitas. Las dos han acabado de manera similar. En la primera, la mujer que les da cobijo reconoce su no pertenencia a las víctimas, le suplica que escape a la suerte que les aguarda y lo abraza. Retornará al día siguiente. Una hora recorriendo la realidad macabra del gueto lo desborda, no puede más y pide a su guía salir de ahí. El gueto no se parecía a nada de lo que había visto, no era una parte del mundo, no parecían seres humanos. Un nuevo abrazo del líder bundista que lo ha conducido por ese infierno sella la alianza de Karski con las víctimas. Como el propio testigo se encarga de afirmar, él no es una víctima, no es parte de ese mundo, pero su descenso a la realidad de las víctimas, su horror ante todo lo que ha visto, establece una unidad emocional con ellas. Treinta y cinco años después continúa siendo el mensajero de aquellos que antes de perecer lo abrazaron y le confiaron una misión. Su relato de lo que vio en el gueto nos ha guiado. El dolor impreso en su cara también nos ha sido transmitido y la puesta en escena de *Shoah* ha abolido la distancia temporal y todo el borrado de los vestigios para que acompañemos a este testigo excepcional en su recorrido por el gueto de Varsovia. Tras haber sido testigo de la recuperación de la memoria propuesta por *Shoah*, el espectador también pertenece a ese entorno de las víctimas.

2

VÍCTIMAS SIN ZONAS GRISES

“... la maraña de los contactos humanos en el interior del Lager no era nada sencilla; no podía reducirse a los bloques de víctimas y verdugos” (Levi 1989: 33). Estas palabras, publicadas un año después del estreno de *Shoah* por Primo Levi en su reflexión sobre el exterminio judío, introducen uno de los temas más polémicos de su obra y del recuerdo del genocidio: la zona gris. *Los hundidos y los salvados* es la última obra de la trilogía que Primo Levi dedicó a su paso por Auschwitz. Publicado en 1986 y el menos autobiográfico de los tres, el libro reflexiona sobre la experiencia concentracionaria y recoge algunos de los temas más candentes de la literatura sobre el acontecimiento histórico. Su capítulo dedicado a la “zona gris, de contornos mal definidos, que separa y une al mismo tiempo a los dos bandos de patronos y siervos” (ibíd.: 37) es el apartado más controvertido de su obra. Dentro de la colaboración de las víctimas con los verdugos, el ejemplo límite es el de los *Sonderkommandos* de los centros de exterminio, aquellos judíos que fueron seleccionados para ocuparse de las tareas relacionadas con el exterminio de los suyos. Restrictivamente serían los deportados obligados a manipular, enterrar e incinerar los cadáveres, pero no quedan demasiado alejados de la contaminación moral de los verdugos aquellos que participaron en otras tareas relacionadas con la aniquilación, como el desembarque de los trenes, la recogida de los equipajes, la conducción de las víctimas a los puntos donde eran asesinados individual o colectivamente, el rapado del pelo previo al gaseamiento...

Haber concebido y organizado las Escuadras (Sonderkommandos) ha sido el delito más demoníaco del nacionalsocialismo. Detrás del aspecto pragmático (economizar hombres válidos, imponer a los demás las tareas más atroces) se ocultan otros más sutiles. Mediante esta institución se trataba de descargar en otros, y precisamente en las víctimas, el peso de la culpa, de manera que, para su consuelo no les quedase ni siquiera la conciencia de saberse inocentes. No es fácil ni agradable sondear este abismo de maldad... Se siente la tentación de volver la cabeza y apartar el pensamiento... En realidad, la existencia de las Escuadras tenía un significado, contenía un mensaje: “Nosotros, el pueblo de los Señores, somos vuestros destructores, pero vosotros no sois mejores; si queremos, y lo queremos, somos capaces de destruir no solo vuestros cuerpos sino también vuestras almas, tal como hemos destruido las nuestras” (ibíd.: 47)

Como acierta a formular con la lucidez y autoexigencia moral que caracteriza toda la obra de Primo Levi, los *Sonderkommandos* no son un problema moral que afecte a un restringido grupo de víctimas, sino que corroen también los cimientos de la legitimidad moral depositada en la víctima. Con la calidez de su literatura, a diferencia de la aséptica escritura histórica de Hilberg o del cegador afán por comprender de la polemista Arendt, Primo Levi lanzó una recomendación: “Por eso pido que la historia de “los cuervos del crematorio” sea meditada con compasión y rigor, pero que no se pronuncie un juicio sobre ellos”.

El tema de *Shoah* –“... la muerte misma, la muerte y no la supervivencia, radical contradicción ya que confirmaba en cierto sentido la imposibilidad de la empresa en la que me embarcaba: los

muertos no pueden hablar de los muertos” (Lanzmann 2011: 418)– conllevaba necesariamente una elección de protagonistas:

Tuve claro desde ese momento que en adelante los protagonistas judíos de mi película deberían ser, o bien los miembros de los Sonderkommandos, “comandos especiales” según la terminología nazi, que era quienes se hallaban en el último estadio del proceso de destrucción y que por tanto habían sido, junto con los asesinos, los únicos testigos de la muerte de su pueblo, de los últimos momentos con vida de aquellos que la iban a perder, asfixiados en la cámara de gas... o bien los hombres que, después de pasar una larga temporada en los campos, habían acabado por ocupar en ellos unas posiciones centrales, lo que les hacía particularmente aptos para describir con el más mínimo detalle el funcionamiento de la maquinaria de muerte. (ibíd.: 420)

Todos los grandes testimonios de supervivientes que aparecen en la película, excepción hecha de los relativos al gueto de Varsovia, participaron en las tareas relacionadas con el exterminio de los suyos. Ciertamente, ellos y los verdugos son los testimonios mejor informados para relatar cómo sucedió la aniquilación de las víctimas, pero esta cercanía al proceso concreto, como hemos leído en las palabras de Levi, tiene un alto coste moral. Si veíamos que los supervivientes eran considerados el mejor puente para recuperar la memoria de las víctimas y así eran incluidos entre ellas, el superviviente de un *Sonderkommando* debe quedar claramente adscrito a los judíos exterminados sin merma de la legitimidad moral que emana de las víctimas. Esta inserción de aquellos judíos que se ocuparon de los trabajos vinculados con el exterminio en el incólume conjunto de las víctimas necesita de una elaborada representación que los deslinde tajantemente de los verdugos y disipe toda su ambigüedad moral.

Las memorias de Lanzmann no rehúyen el juicio sobre esta zona gris, como pedía Levi. Moviéndose compasivamente por las duras condiciones de supervivencia que debieron soportar, el director de *Shoah* claramente sentencia la absolución de estos miembros de los *Sonderkommandos* que abandonan el vecinazgo con los verdugos para quedar inscritos entre las víctimas, sin atenuar la legitimidad moral de estas.

Los demás miembros del comando especial, que compartieron el mismo calvario que Filip Müller, nobles figuras, sepultureros de su propio pueblo, héroes y mártires a la vez, eran como él hombres sencillos, inteligentes y buenos. Para la mayoría, en aquel infierno de carniceros y crematorios..., ellos no abdicaron jamás de su humanidad... A la pregunta obscena: “¿Cómo pudieron? ¿Por qué no se suicidaron?”, hay que dejarles responder a ellos y respetar absolutamente su respuesta. Para empezar, muchos lo hicieron, muchos se dieron la muerte ante el impacto de la primera impresión lanzándose vivos a los hornos donde rabiaba el fuego, o suplicaron que se les matara allí mismo. ¡Qué impacto, en efecto! Son todos jóvenes, tienen dieciocho, veinte, veinticinco años; de Polonia, de Hungría, de Grecia llegan a Auschwitz después de meses o años de gueto, de miseria y de humillación, después de un atroz viaje...: mueren de hambre, de sed, apenas llegados a la rampa se les “selecciona”, se les arranca de sus familias, se les rapa, se les tatúa, se les azota, se les revienta, se les conduce por los escuálidos bosques de abedules de Birkenau, mediante golpes y entre las dentelladas de los perros policía adiestrados, hasta el vallado del crematorio V o el de la pequeña granja. Y súbitamente –¿acaso podría prepararse nadie para un espectáculo así?– lo descubren todo: los hornos, el bramido de las llamas, la cascada de cadáveres enmarañados unos en otros, azulados, que cae por las puertas de la cámara de gas al abrirlas de golpe, espirales de cuerpos que tienen que desenredar y entre las que reconocen las caras aplastadas, desfiguradas, de su propia madre, de su hermana pequeña o de su hermano, descargados con ellos del tren hace apenas unas pocas horas. Era el primer impacto... Los mismos... cumplían, dos meses después con su monótona tarea: provistos de pesadas

tablas de abedul, apilaban sobre una superficie de ladrillo los fémures, las tibias, los huesos más duros que el fuego no había consumido del todo; lo hacían cantando de la mañana a la noche, bajo el cielo blanco de Auschwitz, esta canción: “Mamma, sono tanto felice”. Pero es Salmen Lewental¹⁰⁵, ese Froissart admirable del comando especial, quien, desde su alta escritura, mejor lo ha respondido a la pregunta obscena: “La verdad –ha escrito él– es que se quiere vivir al precio que sea, se quiere vivir porque hay que vivir, porque todo el mundo vive. No hay otra cosa que la vida...” No, hermanos míos, vosotros no sois, os lo garantizo, los saint-cyrianos de los puentes de Saumur de 1940, capaces de morir hegelianamente por el honor y la defensa de las convicciones, vosotros odiáis la muerte y, en su reino, habéis santificado la vida de manera absoluta. (Lanzmann 2011: 38-40)

2.A LA CONFORMACIÓN DE UN MOLDE TESTIMONIAL. RICHARD GLAZAR

La prudencia moral aconseja recoger la petición de Levi y ceder la palabra a Richard Glazar, testimonio capital en *Shoah*, quien confió sus más polémicas palabras a Gitta Sereny. Richard Glazar fue un judío de Checoslovaquia deportado a Treblinka en octubre de 1942, tras su paso por Theresienstadt, y seleccionado para recoger, clasificar y almacenar las últimas pertenencias de los judíos conducidos al exterminio. Estas, sus tareas habituales, no fueron exclusivas y ocasionalmente hubo de acompañar a personas ancianas, con niños pequeños o impedidas –es decir, que ralentizaban el proceso de exterminio– al hospital de Treblinka, una fachada tras la cual se ejecutaba individualmente con un tiro en la nuca a los allí trasladados. Participó en la sublevación de agosto de 1943 y consiguió huir del campo a través de Polonia, Checoslovaquia hasta llegar a Alemania, donde sobrevivió con identidad falsa hasta el fin de la guerra. Sus brutales palabras dan ajustada cuenta de la degradación a la que se vieron sometidos los judíos seleccionados para trabajar en el campo, así como de una franqueza que refleja su compromiso con la verdad de su testimonio:

“Au debut de l’hiver l’immense afflux des convois venant de l’est a commencé. Les Juifs polonais, c’était un monde différent. Ils étaient sales. Ils ne savaient rien. Il était impossible de ressentir à leur égard la moindre compassion, la moindre solidarité. Bien sûr, je ne parle pas des intellectuels de Varsovie ou de Cracovie; ceux-là n’étaient, en aucune façon, différents de nous. Je parle des Juifs de Biélorussie ou de ceux de l’extrémité orientale de la Pologne” (Sereny 1975: 211)

“Nous mangions de la nourriture du camp, maintenant, et elle était infecte et, bien entendu totalement insuffisante (300 grammes de grossier pain noir et une assiette de soupe claire par jour). Durant les six semaines où il n’y eut presque pas de convois, nous avons tous perdu une quantité incroyable de poids et d’énergie. Beaucoup ont succombé à toutes sortes de maladie –le typhus en particulier. La pression de l’anxiété grandissait chaque jour, avec le manque de nourriture et la crainte constante des Allemands qui semblaient gagnés par la panique, comme nous-mêmes.

“Notre moral était justement au plus bas quand, un jour de la fin mars, Kurt Franz¹⁰⁶ a pénétré dans nos baraques, le visage tout réjoui: “A partir de demain, les convois recommencent”. Et savez-vous ce que nous avons fait? Nous avons crié: “Hurrah! Hurrah!”. Ça semble incroyable aujourd’hui. Chaque fois que j’y pense, j’éprouve comme une petite mort;

105 Salmen Lewental fue miembro del *Sonderkommando* de Birkenau. Él y Salmen Gradowski fueron los dos cronistas del comando especial que dejaron escrito un diario. La víspera de la revuelta de Birkenau, siete de octubre de 1944, enterraron los manuscritos junto a los crematorios II y III. Los dos murieron en la sublevación. Sus escritos se encontraron en 1945 y 1962.

106 Kurt Franz fue uno de los más crueles SS de Treblinka y quien dirigiría el campo los últimos meses.

mais c'est la vérité. C'est ce que nous avons fait, nous en étions là. Effectivement, le matin suivant, ils sont arrivés. Nous avons passé toute la soirée précédente dans un état d'excitation et d'attente; cela signifiait la vie –comprenez-vous– être sauvés et vivants. Le fait que c'était la mort des autres, quels qu'ils soient, qui signifiait notre vie, n'était plus en question; nous étions au-delà de ça, c'était un conflit dont nous avons débattu encore et encore. L'important pour nous c'était de savoir d'où ils venaient? Seraient-ils riches ou pauvres? Auraient-ils de la nourriture ou non?

“Ce matin-là, nous étions tous à attendre, partout, par là. Les SS aussi; et pour une fois, ils ne se préoccupaient pas de savoir si nous étions au travail ou non. Tout le monde se demandait d'où viendrait le convoi, si seulement ça pouvait être d'un coin riche comme la Hollande.

“Quand le premier train est entré en gare, nous avons regardé à travers les fentes des baraquements et quand ils sont sortis, David Bart a appelé un des comandos bleus: “D'où viennent-ils?” et il a répondu “des Balkans”. Je les revois descendre du train et je me souviens de Hans Freund disant: “Oh! Oui, ils sont riches, vous voyez. Mais ils brûleront mal, ils sont trop gras” (ibid.: 227-8)

En Shoah encontramos el mismo testigo y el mismo acontecimiento, pero en una versión muy distinta respecto a la ofrecida a Gitta Sereny:

La “morte-saison”, comme on l'a appelée, a commencé en février 1943, après les grands transports de Grodno et Bialystok. Le calme plat. Déjà fin janvier, tout février et jusqu'en mars, c'était l'accalmie. Rien. Plus aucun transport n'arrivait, le camp entier était vide, et soudain, partout, il y eut la faim. Et la faim croissant toujours... et un jour –la faim était alors à son comble– L'Obersharführer Kurt Franz surgit devant nous et nous lança: “Alors... A partir de demain, les transports reprennent!” Nous n'avons rien dit, nous nous sommes simplement regardés, et chacun de nous a pensé: “Demain, c'en sera fini de la faim”. A l'époque, nous étions déjà en pleine préparation de la révolte. Chacun voulait survivre jusqu'à la révolte.

Les transports provenaient d'un camp de rassemblement, à Salonique. On y avait réuni des Juifs de Bulgarie, de Macédoine. C'étaient des gens riches et leurs wagons de passagers regorgeaient. Alors un sentiment effroyable nous gagna tous, mes camarades autant que moi-même: un sentiment d'impuissance absolue, un sentiment de honte. Car nous nous sommes jetés sur la nourriture. Un commando transportait une caisse pleine de biscuits, une caisse pleine de confiture. Ils firent exprès tomber les caisses à terre, trébuchant les uns sur les autres, s'emplissant la bouche de biscuits et de confiture.

Les transports des pays balkaniques nous ont amenés à une prise de conscience effrayante: nous étions les travailleurs de l'usine de Treblinka, et nous dépendions de tout le processus de fabrication... c'est-à-dire du processus de meurtre à Treblinka.

Lanzmann: Cette prise de conscience est venue soudainement avec ces nouveaux transports?

Glazar: Ça n'a peut-être pas été si soudain, mais c'est seulement avec les transports des Balkans que la chose nous est apparue aussi clairement, sans fard. Pourquoi? Vingt-quatre mille personnes, parmi lesquelles il n'y avait sans doute pas un malade, pas un infirme, en parfaite santé, solides.

Je me souviens: nous les observions de notre baraquement; déjà nus, ils s'affolaient avec leurs bagages et David, David Bratt me dit: “Des macchabées! Des macchabées sont arrivés à Treblinka!” Oui, des gens costauds, fort physiquement, à la différence des...

Lanzmann: Des combattants?

Glazar: Oui, ils auraient pu être des combattants

...

Pour nous c'était la honte, et aussi le sentiment que ça ne pouvait plus durer, que quelque chose devait se passer. Non pas une action limitée, mais l'action de tous. (Lanzmann 1985: 159-61)

Richard Glazar relataría el acontecimiento una tercera vez en sus memorias publicadas en 1992. Una selección de algunos fragmentos evidencia los contrastes con la primera y segunda versión:

"Achtung" comes ringing in front the entrance, and there's Lalka¹⁰⁷ marching into the barracks. Not even the usual "Carry on" passes his lips. All he does is have those grotesque figures stand at attention, their eyes agape from hunger and weakness. He stops not far from us, surveys the empty boxes with a scrutinizing eye, inspects us briefly, then turns aside full of officiousness and solemnity, and broadcasts into the emptiness of the barracks: "Beginning tomorrow, transports will again arriving, and it will be back to work for you". He nods to himself and disappears through the opening of the doorway. (Glazar 1995: 88)

"Let me see!" David Brat pushes his way in, presses his faces up against the boards, and tries to catch the attention of one of the passing Blues¹⁰⁸, but his voice is lost in the activity on the platform: "Moniek, can you hear me, Moniek! Mietek! Hey, Kuba, where are they from?"

"Bulgarian, the Balkans" is the answer we hear through the wooden wall.

In the frozen silence –no one notices how long it lasts– we again hear the first words from David: "Look, they're already running, undressed." He's pointing toward the sorting site. (ibíd.: 89)

I hadn't expected there would be anything like this under those wrinkled clothes. Brown, muscular bodies shivering slightly in the coolness of a dark, cloudy day. Thick hair, broad shoulders, well-formed bodies. (ibíd.: 90)

At the sight of this flood of food and goods spread out in front of a herd of men enfeebled by hunger, the first part of Treblinka is gripped by feverish activity. And the second part, the death camp? The men over there won't get anything but these naked bodies, and it's just these muscular types that are supposed to be so difficult to burn. (ibíd.: 91)

La primera versión fue confiada a Gitta Sereny en el otoño de 1972, el libro apareció en 1975, el testimonio recogido por la cámara de Lanzmann tuvo lugar a finales de los años setenta y las memorias del propio Glazar fueron publicadas en 1992. Imposible dilucidar cuál de ellas es la más



107 Lalka, "muñeca" en polaco, es el apodo que recibió el bien parecido Kurt Franz.

108 En Treblinka los comandos de judíos que se ocupaban de las tareas previas a la entrada de las cámaras se dividían en dos comandos, el azul y el rojo. El comando azul se encargaba del desembarque de los deportados y el rojo de la recogida de enseres.

cercana a la verdad de las reacciones del Comando Rojo de Treblinka ante la llegada de los deportados búlgaros tras la “estación muerta”, como llama el testigo a las semanas de 1943 en las que ningún transporte arribó a las cámaras de gas. Gitta Sereny escribió mucho tiempo después sobre ese primer relato original que le confió Richard Glazar:

Es una de las verdades más terribles que nadie me ha contado nunca. Sin embargo, el lector a cuyas manos haya llegado una de las últimas ediciones de Into That Darkness comprobará que esta frase ha sido modificada¹⁰⁹, primero en la edición de André Deutsch de 1991 y, posteriormente, en la de Pimlico de 1995, debido a las enormes dificultades por las que Richard tuvo que pasar en Israel y en muchos otros lugares por haber dicho la verdad. Obviamente, cuando Richard me pidió que cambiase aquella frase no dudé un instante. Desgraciadamente, Richard y su esposa han fallecido: creo que me perdonarán por volver a utilizar la versión original de su declaración, con el fin de mostrar el precio tan elevado que en ocasiones hay que pagar por la verdad, y cómo esta puede verse adulterada incluso por buenas intenciones. (Sereny 2005: 176-7)

El interés de esta comparación diacrónica reside en la acomodación de los testimonios a los moldes narrativos establecidos por la época. El caso de Richard Glazar resulta sintomático de la evolución genealógica que establecimos en la primera parte de este capítulo. Según la introducción a sus memorias escrita por Wolfgang Benz, “Richard Glazar recorded his experiences immediately after the war and then did not talk about them again for many years”, su voz fue escuchada públicamente por primera vez en los juicios celebrados en Düsseldorf en 1964 contra la guarnición destacada en Treblinka, su testimonio recogido por Sereny, tenaz investigadora de los comportamientos humanos que participaron en el exterminio, filmado por Lanzmann en un momento de entronización moral de la víctima superviviente y publicado en los años noventa, auténtica eclosión del relato de las víctimas sobre el Holocausto. En este recorrido, las contradicciones morales a las que se vio sometida la rememoración de este grupo especial de víctimas, pues también ellos estaban destinados al exterminio y los supervivientes son casos contados de gran excepcionalidad, han sido eliminadas.

El primer testimonio recogido por Gitta Sereny refleja esa cercanía existente entre los judíos del *Sonderkommando* y los guardias destinados en Treblinka. Sus comentarios despectivos sobre los judíos provenientes del Este, su superación de los escrúpulos éticos respecto al exterminio de los deportados y el comentario cruel y frío que recoge la complicada incineración de los cuerpos gruesos son propios de los verdugos. Los modelos heroicos que habían prefigurado el recuerdo del Holocausto en las primeras décadas no podían eludir que fueron estos miembros de los *Sonderkommandos* quienes protagonizaron tres de las escasas y ejemplares sublevaciones contra el exterminio nazi: Treblinka, Sobibor y Auschwitz-Birkenau. Su supervivencia, aun a costa de su implicación en el funcionamiento del proceso, venía legitimada por su horizonte de lucha contra los verdugos y de ello quedan huellas en el testimonio ofrecido a Lanzmann. Las presiones provenientes de “Israel y otros sitios” en el testimonio de Glazar eliminaron toda la controversia moral de los vótores de aquellos

109 Se refiere a los gritos de ¡Hurra! lanzados por los integrantes del Comando Rojo de Treblinka ante la reanudación de los transportes al día siguiente.

pocos que salvaron su vida a costa de la multitud de deportados. Las “buenas intenciones” no solo rescataron a los *Sonderkommandos* del paisanaje moral con los verdugos, sino que su supervivencia se inscribió en la narración heroica de los resistentes, cuyo objetivo se elevaba por encima de la mera supervivencia y anteponía la “action de tous” que pondría fin al exterminio. El relato de Glazar en *Shoah* ve en esos musculosos cuerpos de los judíos búlgaros la posibilidad de lucha, los macabeos que liberarán de nuevo al pueblo judío, y no las dificultades técnicas de su cremación. Un canon más ajustado a la realidad del genocidio y la centralidad que la víctima adquirió en la conmemoración del Holocausto posteriormente privilegiaron la recuperación de estos testimonios de los supervivientes del *Sonderkommando*. Esta redención de los testimonios de la zona gris necesitó de una clarificación que los injertase en el grupo de víctimas patente en la distancia marcada con la actitud jocosa de los verdugos, el hincapié en la destrucción de la vitalidad contenida en esos fabulosos cuerpos de los judíos búlgaros y la torturante existencia de los miembros de los *Sonderkommandos* que leemos en las memorias escritas por Richard Glazar. En *Shoah*, Filip Müller será el ejemplo paradigmático de esta última operación.

2.B DE SONDERKOMMANDO A TESTIMONIO DE VÍCTIMA SUPERVIVIENTE. FILIP MÜLLER

Ya señalamos la abrumadora importancia de los testimonios de los miembros de los *Sonderkommandos* en el tejido de *Shoah*. De entre los relatos ofrecidos por aquellos judíos que se encontraron en el umbral de la cámara de gas descolla la figura incomparable de Filip Müller. Filip Müller fue miembro del comando especial de Auschwitz durante casi tres años, sobreviviendo a cinco liquidaciones de sus compañeros de trabajo. A su supervivencia milagrosa hay que sumarle su “voz de bronce y la reverberación vibrante de su timbre, que continúa mucho tiempo después de que sus justas y dramáticas palabras ha(ya)n sido pronunciadas, es irrepetible esa profundidad de pensamiento, esa elevada reflexión sobre la vida y la muerte, forjadas por tres años en el infierno” (Lanzmann 2011: 420-1). Por las vivencias que padeció y por sus excepcionales capacidades de transmisión, Filip Müller es el gran narrador de *Shoah*.

Filip Müller aparece en siete fragmentos diseminados por toda la película. La valía de su testimonio, tanto por la información contenida como por su capacidad dramática, lo habilita para desempeñar distintos papeles. Algunos de estos fragmentos los analizaremos con gran detenimiento en distintos apartados de este trabajo al contrastarlos con otros testimonios o detallar las aportaciones informativas de sus palabras sobre grandes temas estructurantes de la película. Aquí esbozaremos una descripción de sus apariciones para que el lector tome conciencia de la importancia de su testimonio en la película y sirva de índice para guiarnos en el análisis posterior.

La primera aparición de Filip Müller tiene lugar en el primer DVD (2:14:07-2:26:05). Su testimonio viene intercalado entre la primera y la segunda intervención de Franz Suchomel, primer verdugo en ser entrevistado. En su presentación, Franz Suchomel ofrece la descripción de su primera impresión de Treblinka el día de su llegada. La segunda aparición del guardián de Treblinka, inmediatamente después del primer testimonio de Müller, se inicia con abundantes detalles sobre la construcción de las nuevas y mucho mayores cámaras de gas de Treblinka. Entre medias, Filip Müller relata durante doce minutos su primer día en el crematorio de Auschwitz I. Judío checo, hacía tres semanas que había sido deportado a Auschwitz en abril de 1942¹¹⁰, enviado a un comando de construcción del campo en Birkenau y retornado a Auschwitz I, donde fue incorporado al *Sonderkommando*. La secuencia nos habla de ese momento descrito por Lanzmann anteriormente en el que, bajo una violencia y un *shock* ináudito, al joven seleccionado se le lanzaba al interior de la cámara de gas para desvestir los cadáveres, transportarlos al crematorio y allí atizar el fuego para acelerar al máximo la incineración. Un accidente debido a la inexperiencia de los recién llegados en el manejo del horno detuvo la cremación y la solución improvisada condujo a Filip a amontonar los cuerpos en una fosa común. El testimonio termina con la información sobre las instalaciones para gasear en Auschwitz en la primavera de 1942. En aquel entonces, solo funcionaba la cámara de gas y el crematorio de Auschwitz I. Los trabajos para construir las grandes instalaciones que harían tristemente célebre Birkenau (Auschwitz II) empezarían en la primavera de 1943. Como detalla, Birkenau contaría con cuatro crematorios, cada uno de ellos con quince hornos, un gran vestuario de unos doscientos ochenta metros cuadrados y una gran cámara de gas con capacidad para tres mil personas. En la segunda parte de este trabajo, centrada en el estudio de los verdugos, entraremos detalladamente en la contraposición de los bautismos de fuego relatados por los dos máximos representantes en la película de las víctimas supervivientes, Filip Müller, y de los verdugos, Franz Suchomel.

Al poco de iniciarse el segundo DVD (18:33-22:57), Filip narra el momento previo al exterminio en la cámara de gas de Auschwitz I. Como miembros del *Sonderkommando* comparten el conocimiento del exterminio con los verdugos, su régimen de completo aislamiento les prohíbe expresamente entrar en contacto con el resto de judíos y, como portadores del secreto, estaban condenados a morir. Su relato gira en torno a la primera operación de gaseamiento que presenció. Unos trescientos judíos polacos cargados de sospechas y completamente aterrorizados son conducidos a la entrada de la cámara de gas. Las mentiras de los SS vencen las reticencias de los desconfiados judíos que acaban siendo introducidos dócilmente. Los SS se felicitan del subterfugio, han avanzado un paso en la optimización del proceso: los falsamente tranquilizados judíos han accedido a desvestirse previamente al paso por las duchas de desinfección. El nuevo método permitía la recuperación de las ropas, lo que significaba un salto cualitativo. Sintácticamente, la secuencia tiene su lógica al continuar el

110 Toda la información no contenida en la película es consultable en la transcripción de la entrevista recogida en el USHMM y en las memorias del propio Müller (1980)

relato de Jan Piwonski, guardagujas de la estación de Sobibor, quien describe el “silencio ideal” que reinaba en el campo la mañana siguiente a la llegada de cuarenta vagones cargados de judíos. El extraño silencio, frente al estruendo, los gritos y los disparos cotidianos durante la construcción del campo, les hizo preguntarse por lo que les había sucedido a los deportados. La escena relatada por Filip del gaseamiento de los judíos polacos en Auschwitz da una ajustada respuesta de lo sucedido a los judíos llegados por la noche a Sobibor. Justo después de la innovación en el gaseamiento testimoniada por Filip, la película cede la palabra a Raul Hilberg, quien refiere la continuidad tradicional de los nazis en política antisemita y su impulso creador: “Etonnamment peu fut inventé, jusqu’au jour où, bien sûr, il fallut aller au-delà de tout ce qui avait déjà fait et gazer ces gens, c’est-à-dire les anéantir en masse” (Lanzmann 1985: 84)

La tercera secuencia está recogida en el tercer DVD y es la más larga de todas las apariciones de Filip Müller, 22 minutos en total (51:08-1:13:17). Su testimonio supone un salto espacial y cronológico, el *Sonderkommando* fue trasladado desde las rudimentarias instalaciones de Auschwitz I a las nuevas instalaciones de gaseamiento en Auschwitz II-Birkenau. Anterior a su testimonio, Rudolf Vrba había finalizado su relato con las reformas introducidas en el campo de concentración para la operación relámpago del gaseamiento de los judíos húngaros en Auschwitz II en el verano de 1944 y las medidas tomadas por los alemanes para agilizar al máximo el proceso: prolongación del ramal ferroviario hasta la entrada de las cámaras, engaños y ocultaciones para evitar el pánico que entorpeciese el ritmo acelerado de destrucción, lo que implicaba la ejecución inmediata de cualquier miembro del *Sonderkommando* que infringiese la prohibición expresa de revelar el destino que aguardaba a los recién llegados. El testimonio de Müller gira en torno a tres temas. El primero guarda continuidad con las dimensiones industriales que alcanzó el exterminio en Auschwitz y ofrece una descripción pormenorizada de las nuevas instalaciones y del procedimiento de gaseamiento. El último de los temas enlaza las palabras de Vrba sobre la ejecución de los miembros del *Sonderkommando* que advirtiesen a los deportados de su inminente muerte con el próximo gran tema de la película, las horripilantes condiciones de los transportes de judíos a los centros de exterminio. Nuestro análisis en este apartado se iniciará con esta secuencia y nos centraremos fundamentalmente en el segundo de los temas del testimonio de Filip Müller: la desesperada lucha por la supervivencia.

Tras cuarenta minutos en los que *Shoah* se ha centrado en las deportaciones ferroviarias –con detenimiento en el transporte de los judíos griegos, la entrevista al funcionario ferroviario Walter Stier y el análisis de una orden de ruta a cargo del historiador Raul Hilberg– vuelve Filip Müller (tercer DVD, 1:53:45-1:57:32) para testimoniar sobre la proporcionalidad directa entre la afluencia de esos transportes conducidos a la cámara de gas y la supervivencia de los miembros del *Sonderkommando*.

La quinta aparición (2:08:53-2:11:59) llega tras los escasos cinco minutos dedicados a los testimonios del SS Franz Suchomel y Richard Glazar sobre la “morte-saison” y la llegada del tren con

deportados búlgaros que puso fin al hambre del comando especial de Treblinka. El testimonio de Glazar en la película vinculaba la supervivencia de los *Sonderkommandos* con los proyectos de rebelión y las palabras de Müller narran el convencimiento del comando del crematorio de organizar una insurrección armada como única posibilidad de sobrevivir a las liquidaciones periódicas que sufría y de sus contactos con la dirección del movimiento de resistencia de Auschwitz, compuesto mayoritariamente por deportados políticos no judíos. Sobre la discrepante acción de la resistencia política, cuyo objetivo pasaba por la mejora de condiciones de los internos a fin de garantizar el máximo de supervivencia, y la resistencia judía, para quienes la única acción válida era la destrucción de las instalaciones de gaseamiento que pusiese fin al exterminio del pueblo judío, finaliza el testimonio de Müller y se extiende el siguiente de Rudolf Vrba.

La siguiente aparición (cuarto DVD, 11:55-17:14), la sexta, está inserta en el largo fragmento que da cuenta del exterminio del campo de familias checas. En el siguiente apartado nos ocuparemos de la historia singular de este subcampo dentro de Birkenau en el que vivieron durante seis meses las familias checas procedentes de Thierienstadt antes de ser conducidas a las cámaras de gas.

La séptima y última aparición de Filip Müller (cuarto DVD, 26:47-34:40) concluye el relato del exterminio de las familias checas. Nuestro interés en este momento, sin embargo, se centra en la última aparición del testigo. La transformación del testigo se hace evidente en esta secuencia, coincidente con uno de los momentos más intensos de la película.

Como vemos, el testimonio de Filip Müller resulta muy valioso en la construcción de *Shoah* e irreductible a una esquemática linealidad narrativa. Lejos de reducir esa riqueza, nuestro análisis se concretará en un único aspecto de interés: la conversión de un testigo proveniente de los supervivientes del *Sonderkommando* en un entorchado de la memoria de las víctimas.

La primera y segunda secuencias nos introducen al testigo excepcional del *Sonderkommando*. La presentación de Müller en la película coincide con esa escena descrita en las memorias de Lanzmann que aborda el choque de las víctimas seleccionadas para trabajar en el crematorio. Filip tenía veinte años el domingo de mayo de 1942 en el que, sin ninguna instrucción previa y creyendo que iba a ser ejecutado, fue empujado al interior dantesco del crematorio. Sin tiempo para entender, impelido por la violencia imperativa de los SS, su destino de víctima quedaba modificado por su inclusión en el comando especial del crematorio de Auschwitz I.

Et de là on nous a poussés vers une autre grande salle. Et nous avons reçu l'ordre de dévêtir les cadavres. Je regarde autour de moi... il y a des centaines de corps. Ils étaient habillés. Entre les cadavres, pêle-mêle, des valises, des paquets... et, disséminés un peu partout, d'étranges cristaux bleu-violet. Mais tout m'était incompréhensible. C'est comme un choc à la tête, comme si vous étiez foudroyé. Je ne savais même pas où je me trouvais! Et comment était-il possible de tuer tant de gens à la fois! (Lanzmann 1985: 71-2)

Todo su relato continúa de la misma manera, la violencia de los guardianes lo confronta con una realidad incomprensible e imitando gestos –“Fais comme moi, sinon le SS t'assomme”– apren-

de a desvestir a los gaseados y a “remuer les cadavres”. La violencia, el miedo y una realidad fuera de todo lo común convierten al nuevo miembro del comando especial en un autómeta que preserva su vida. “J’étais à cet instant en état de choc, comme hypnotisé, prêt à exécuter tout ce qui m’était commandé. J’avais tellement perdu la raison, j’étais si épouvanté que j’ai fait tout ce que Fischel¹¹¹ m’a dit” (ibíd.: 72) Tras un accidente en los hornos crematorios provocado por la impericia de los judíos recién incorporados, estos mismos debieron cargar los cadáveres en un camión y apilarlos en una fosa común llena de fango hasta la llegada de la noche. A la mañana siguiente, de vuelta a la fosa inundada por aguas subterráneas, los presos judíos descendieron para apilar los cadáveres. El horrible trabajo era llevado a cabo bajo los gritos, insultos y amenazas de los carceleros apostados en lo alto, junto a la fosa. El final de su testimonio sobre sus dos jornadas iniciáticas recoge la única decisión que estaba al alcance de los judíos obligados a desempeñar tales tareas:

Muller: ... *Et dans ces... dans ces... circonstances, si je puis dire, il y avait deux de mes camarades qui n'en pouvaient plus. Parmi eux, un étudiant français.*

Lanzmann: *Juif?*

Müller: *Tous juifs... Ils étaient à bout de forces. Et ils sont restés là, couchés dans la glaise. Alors Aumeyer a appelé un de ses SS: “Vas-y, finis-moi ces ordures!” Ils étaient à bout. Et mes camarades ont été tués sur place.* (ibíd.: 73-4)

La singularidad de los judíos enrolados en los *Sonderkommandos* escapaba por completo a su decisión, su choque con la atroz realidad de su nuevo desempeño se hacía bajo una violenta presión que excluía la voluntad y la única alternativa a la obediencia era la aceptación de su original categoría de víctima, su renuncia a la vida.

La segunda secuencia en la que Filip relata el primer gaseamiento al que asistió destaca la otra gran separación de los miembros del comando especial respecto a los judíos conducidos a la cámara de gas. Ellos sabían a ciencia cierta lo que las víctimas podían ignorar, sospechar o temer. La condición de portadores del secreto motiva la incomunicación de los *Sonderkommandos*:

Dans le bloc 11, à Auschwitz I, dans la cellule n° 13, était détenu le commando spécial. Cette cellule était souterraine, isolée; nous étions désormais des “porteurs de secret”, des morts en sursis. Nous ne devons parler à personne, n’entrer en contact avec aucun prisonnier. Même pas avec les SS. Sauf avec ceux qui étaient chargés de l’“Aktion”. (ibíd.: 81)

En este pequeño párrafo introductorio de su testimonio sobre el gaseamiento de las víctimas, Filip incide en el aislamiento físico del comando especial para el necesario mantenimiento del secreto. Sin embargo, este saber, lejos de alejarlos de la condición de las víctimas, les garantizaba su futura ejecución, “des morts en sursis”. La diferencia entre las dos distintas categorías de judíos que podían encontrarse en una cámara de gas obedecía únicamente a una cuestión temporal. En cuanto al distinto conocimiento de unas y otros en el perímetro de las cámaras venía marcado por una demarcación estricta delineada por la violenta mano del verdugo. Las medidas de internamiento que excluían

111 Detenido judío miembro del *Sonderkommando* que instruye a Filip para escapar al castigo de los guardias.

cualquier comunicación eran reforzadas cuando los miembros del *Sonderkommando* presenciaban la conducción de las víctimas judías a las cámaras de gas: “On nous a alignés contre un mur avec l’ordre formel de ne parler à personne”. El silencio impuesto que los judíos conocedores debían guardar era consecuencia de su apego a la vida pues sabían que la infracción suponía la ejecución inmediata, como nos será repetido en numerosas ocasiones en la película. Este querer vivir era idéntico a las vanas esperanzas que las víctimas en las puertas de las cámaras depositaban en los engaños de los verdugos: “J’ai vu qu’ils semblaient plus tranquilles, rassérénés par ce qui leur avait été dit, et ils ont commencé à se dévêtir. Même s’ils doutaient... Qui veut vivre est condamné à l’espoir” (ibíd.: 83)

Las dos primeras secuencias han matizado la diferenciación entre las víctimas y aquellos seleccionados de entre ellas que eran asignados a las duras tareas de los crematorios. Las secuencias posteriores que recogen las palabras de Filip Müller ofrecen un trabajo narrativo en el que el testigo privilegiado procedente del comando especial se transforma en el mensajero de las víctimas.

La tercera secuencia se extiende durante 22 minutos del tercer DVD (51:08-1:13:17). Temática y formalmente está compuesta por tres temas bien diferenciados. El inicio presenta la imagen de una maqueta en la que una columna de deportados en miniatura es escoltada por guardias armados. Desde la parte posterior, la cámara comienza una panorámica de avance en dirección a la cabecera de esa marcha. Tras doce segundos de silencio (51:20), irrumpe la voz narradora que acompaña el recorrido de la cámara: “Avant chaque “gazage”, les SS prenaient des mesures très strictes. Le crématoire était cerné d’un cordon de SS et leurs hommes occupaient la cour en grand nombre avec des chiens et des mitrailleuses” (ibíd.: 137). El acompañamiento de la cámara ha llegado hasta la entrada subterránea por la que descienden los deportados (51:49), “Sur la droite partaient les escaliers qui conduisaient au vestiaire souterrain” (ibíd.) y continúa su recorrido sobre un corte longitudinal del vestuario donde se amontonan las figuritas humanas con sus hatillos, desvistiéndose, yacen por el suelo, algunas están acompañadas de niños cogidos por la mano... “A Birkenau il y avait quatre crématoires, les crématoires II et III, et IV et V. Les crématoires II et III étaient identiques. Dans les crématoires II et III, le vestiaire et la chambre à gaz se trouvaient au sous-sol. Un grand vestiaire, d’environ 280 m²” (ibíd.).

El recorrido por la sección longitudinal del vestuario llega hasta una esquina de la maqueta (53:30), donde perpendicularmente comienza otra sala subterránea que ofrece a la vista “une grande chambre à gaz où on pouvait gazer jusqu’à trois mille personnes à la fois” (ibíd.) en la que el hacinamiento de los cuerpos impide ver algo distinto a una masa compacta de cadáveres. Un lento *zoom* (53:54) de retroceso muestra la parte superior de la cámara de gas subterránea. “Les crématoires IV et V étaient d’un autre type: ils n’avaient pas de salle souterraine, tout était au niveau du sol”. El retroceso nos ha permitido ver la construcción que se alza sobre la cámara de gas y un nuevo *zoom*, ahora de acercamiento, la focaliza para hacer visibles las reducidas figuras de los deportados que trabajan al borde de la boca abierta de un horno. Unos títulos impresos nos informan de que hemos

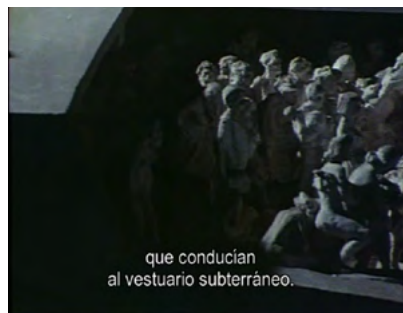
estado recorriendo la maqueta de los crematorios II y III instalada en el museo de Auschwitz y que los cuerpos eran subidos a los crematorios mediante un ascensor. El *zoom* se aproxima a las puertas de esos hornos mientras Filip finaliza la descripción de los crematorios: “Les crématoires IV et V comportaient trois chambres à gaz: leur capacité globale était de mille huit cents à deux mille personnes au plus”. Filip Müller, testigo excepcional, ha descrito con perfección milimétrica las instalaciones usadas en Birkenau para el exterminio.

Un cambio en la imagen y en el testimonio introducen al espectador en la descripción del proceso de exterminio. Por corte directo (55:02), la cámara al hombro avanza por un paisaje irregular cubierto de nieve y rodeado de alambradas, garitas y árboles, escuchamos la voz que nos guía: “Les gens, à leur approche du crématoire, voyaient tout... cette terrible violence, le terrain tout entier cerné de SS en armes, les chiens qui

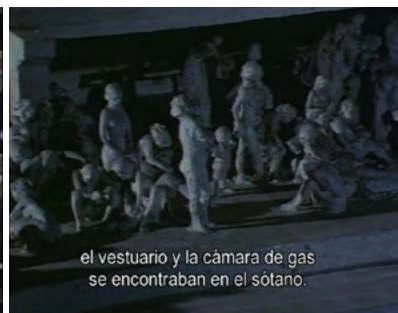
aboyaient, les mitrailleuses. Tous doutaient... surtout les Juifs polonais. Sans doute étaient-ils animés d’un noir pressentiment...” (ibíd.). Un brusco giro de noventa grados tras más de minuto y medio de avance frontal (55:43) encuadra unas ruinas hundidas en el terreno. Frente a la cámara



con perros y ametralladoras.



que conducían al vestuario subterráneo.



el vestuario y la cámara de gas se encontraban en el sótano.



Un gran vestuario,



y una gran cámara de gas,



hasta 3.000 personas a la vez.



Los crematorios 4 y 5 constaban de 3 cámaras de gas:



UN ASCENSOR SUBÍA LOS CUERPOS AL 1er PISO



todavía es reconocible el pasillo escalonado que servía de entrada subterránea. “Mais aucun d’eux, dans ses pires cauchemars, n’aurait pu imaginer que dans trois ou quatre heures il serait réduit en cendres” (ibíd.: 138).

La cámara ha comenzado el descenso de esos escalones que conducen al vestuario mostrado anteriormente en la maqueta y, justo cuando ya ha descendido al nivel del vestuario, resuenan de nuevo las palabras: “Quand ils débouchaient dans le vestiaire leur apparaissait un véritable Centre International d’Information!”. Tras una breve detención en que la cámara capta en la longitud de sus ruinas actuales la auténtica dimensión del antiguo vestuario, se inicia un avance por un irregular pasillo lateral formado entre las paredes todavía en pie y los montículos centrales de escombros. “Aux murs étaient fixés des patères et chacune portait un numéro. Au-dessous, des bancs de bois, afin que les gens puissent se dévêtir “plus à l’aise”, comme ils disaient”. Los pasos del operador deben franquear los montones de cascotes que obstaculizan un avance en línea recta. Un pequeño paso entre los escombros nos conduce junto a un talado pilar central del vestuario captado por la cámara y avanzamos hacia otro medio pilar que aún queda en pie. “Et sur les nombreux piliers de soutènement de ce vestiaire souterrain étaient placardés des slogans en toutes langues: “Sois propre!”, “Un pou-ta mort!”, “Lave-toi!”, “Vers la salle de désinfection”. Tous ces panneaux ayant pour unique fonction de leurrer vers la chambre à gaz les gens déjà dévêtus”.

El avance ha llegado hasta el final del vestuario, donde la techumbre medio derruida se halla combada e impide continuar. La cámara gira a la izquierda y asciende por entre los escombros, “Et sur la gauche, à la perpendiculaire, la chambre à gaz, équipée d’une porte massive”. Llegados de nuevo al nivel del suelo (58:26), por entre dos grandes bloques de cemento, la cámara encuadra los restos de una más reducida sala subterránea. Un plano frontal de las escaleras de acceso por las que descendimos pone fin al recorrido de la cámara al hombro por el vestuario (58:40). Un lento *zoom* de retroceso en silencio desde el final del vestuario muestra el espacio que hemos recorrido desde la entrada hasta el acceso que comunicaba con la cámara de gas y un título impreso nos informa de que estamos ante las ruinas del vestuario del crematorio III. Un lento giro de noventa grados hacia la derecha se inicia (59:14) por entre las ruinas hasta focalizar la antigua cámara de gas –un título nos informa– y se inicia un *zoom* hacia el muro del fondo. Oímos de nuevo la voz: “Dans les crématoires II et III, les soi-disant “désinfecteurs SS” introduisaient les cristaux de gaz Zyklon par le plafond”.

Un corte (1:00:05) inicia una nueva marcha de la cámara en mano por otras ruinas, esta vez a nivel de superficie, y un cartel nos anuncia que estamos ante el crematorio V. La narración en *off* retoma la descripción: “et dans les crématoires IV et V, par des ouvertures latérales. Avec cinq ou six boîtes de gaz ils tuaient deux mille personnes”. Los restos del crematorio V por los que se desplaza la cámara presentan una mejor conservación: el suelo pavimentado cercado por medio metro de los muros en ladrillo de la construcción semeja a un plano de la planta de las instalaciones. En medio del espacio más amplio, un amontonamiento de escombros nevados ofrece similitudes con la masa com-

pacta de cadáveres que vimos en la maqueta del museo. Lo bordeamos cuando continúa la narración: “Les “désinfecteurs” arrivaient dans un véhicule marqué d’une croix rouge et escortaient les colonnes pour leur faire croire qu’ils les accompagnaient au bain. Mais, en réalité, la croix rouge n’était qu’un masque; elle camouflait les boîtes de Zyklon et les marteaux pour les ouvrir. La mort par le gaz durait de dix à quinze minutes”.

La cámara ha llegado al final de las construcciones que albergaban los vestuarios, la cámara de gas y los hornos y gira a la derecha para encuadrar



drar un reducido grupo de árboles que quedaba en el exterior del complejo. Una panorámica hacia la izquierda vuelve sobre las ruinas, entre las que destaca un nuevo montículo de escombros nevados semejante al anterior, mientras en la banda sonora escuchamos: “Le moment le plus affreux était l’ouverture de la chambre à gaz, cette vision insoutenable...”. Un corte directo (1:01:47) sobre un camino del campo entre árboles inicia una panorámica derecha de más de ciento veinte grados hasta ofrecer un plano general de las ruinas nevadas del complejo, con los amontonamientos de escombros ya citados, en plano de conjunto mientras termina la frase “...les gens, pressés comme du basalte, blocs compacts de pierre. Comment ils s’écroulaient hors des chambres à gaz! Plusieurs fois j’ai vu cela. Et c’était le plus dur de tout. A cela on ne se faisait jamais. C’était impossible” (ibíd.: 138-9).



Aquí acaba la primera parte de esta secuencia que tiene por narrador a Filip Müller. La enunciación no lo ha hecho presente hasta ahora, ni en la imagen ni mediante un título que informe al espectador de a quién pertenece esa voz. Solo aquellos que recuerden sus tonos pueden intuir al miembro del *Sonderkommando* que sostiene esta narración. El solapamiento entre la descripción de las instalaciones y el proceso de exterminio relatados por la voz y la filmación de la maqueta y las ruinas coincide milimétricamente. La narración de la película, en este momento preciso en el que aborda el exterminio en Birkenau y entra en los vestuarios y en la cámara de gas, se confunde con la voz del testigo como en ninguna otra secuencia de *Shoah*. Filip no es un testigo más, sino que sus palabras certeras y objetivas se aúpan hasta convertirse en la narración más cualificada de la película para abordar el punto nodal: la muerte en las cámaras de gas.

El fragmento que comienza a continuación (1:02:30) supone un brusco cambio con respecto al anterior. La imagen solo nos ofrecerá un plano medio frontal del testigo, Filip Müller, sentado en un sofá, de espaldas a una persiana veneciana por entre cuyas lamas se cuelan los rayos luminosos que provocan un fuerte contraste. Su camisa blanca y su escaso pelo cano contrastan con ese rostro entre sombras que dirige su mirada frontal al entrevistador. El tema de su testimonio no tendrá un anclaje en los detalles concretos de las instalaciones o el proceso, sino que será un trabajo imaginativo sobre lo ocurrido en la cámara de gas a partir del descubrimiento de la escena con la que se encontraban los *Sonderkommandos* cuando debían vaciar la cámara de gas:

Lanzmann: *Impossible*

Filip Müller: *Oui. Il faut imaginer: le gaz, lorsqu'il commençait à agir, se propageait de bas en haut. Et dans l'effroyable combat qui s'engageait alors –car c'était un combat– la lumière était coupée dans les chambres à gaz, il faisait noir, on ne voyait pas, et les plus forts voulaient toujours monter, monter plus haut. Sans doute éprouvaient-ils que plus ils montaient, moins l'air leur manquait, mieux ils pouvaient respirer. Une bataille se livrait. Et en même temps presque tous se précipitaient vers la porte. C'était psychologique, la porte était là... ils s'y ruèrent, comme pour la forcer! Instinct irréprensible dans ce combat de la mort. Et c'est pourquoi les enfants et les plus faibles, les vieux, se trouvaient au-dessous. Et les plus forts au-dessus. Dans ce combat de la mort, le père ne savait plus que son enfant était-là, sous lui.*

Lanzmann: *Et quand on ouvrait les portes...?*

Filip Müller: *Ils tombaient... ils tombaient comme un bloc de pierre... une avalanche de gros blocs déferlant d'un camion. Et là où le Zyklon avait été versé, c'était vide. A l'emplacement des cristaux il n'y avait personne. Oui. Tout un espace vide. Vraisemblément les victimes sentaient que là le Zyklon agissait le plus. Les gens étaient... ils étaient blessés, car dans le noir c'était une mêlée, ils se débattaient, se combattaient. Salis, souillés, sanglants, saignant des oreilles, du nez.*

On observait aussi certaines fois que ceux qui gisaient sur le sol étaient, á cause de la pression des autres, totalement méconnaissables... des enfants avaient le crâne fracassé...

Lanzmann: *Oui*



Filip Müller: *Comment?*

Lanzmann: *Affreux...*

Filip Müller: *Oui. Vomissements, saignements. Des oreilles, du nez... Sang menstruel aussi peut-être, non, pas peut-être, sûrement! Il y avait tout dans ce combat pour la vie... ce combat de la mort. C'était affreux à voir. Et c'était le plus difficile.* (ibíd.: 139-40)

Justo en este momento (1:06:19), cuando llevamos escuchando la voz de Filip más de quince minutos y más de cuatro viendo en plano medio su figura recortada al contraluz, un cartel impreso lo identifica por su nombre, condición judía, procedencia checa y superviviente de las cinco liquidaciones del comando especial de Auschwitz. Tras un *zoom* sobre un primerísimo plano del testigo, la cámara sobre un vehículo recorre por el exterior el contorno de alambradas, garitas y pasos a nivel del campo de Auschwitz nevado. Este pequeño hiato sirve para introducir el tercer tema de la secuencia sin abandonar la voz narradora. Un tema de gran controversia respecto a la actuación de los miembros del comando especial es su mantenimiento del secreto, de no salvar el abismo que mediaba con las víctimas y hacerles conocedores del destino que les aguardaba. Sobre este punto gira el testimonio de Filip (1:06:56):

C'était un non-sens de dire la vérité à quiconque franchissait le seuil du crématoire. Là, on ne pouvait sauver personne. Là, il était trop tard. Un jour, en 1943 –je me trouvais déjà au crématoire V–, est arrivé un transport de Bialystok. Et un détenu du "commando spécial" a reconnu, dans le vestiaire, la femme d'un de ses amis. Sans détour il lui annonça: "On va vous exterminer. Dans trois heures vous serez en cendres". Et cette femme l'a cru, car elle le connaissait. (ibíd.: 140-1)

Con estas palabras finaliza el recorrido por el perímetro del campo y la cámara se detiene (1:08:20) frente al portón enrejado de entrada a Birkenau. Un corte (1:08:28) ofrece un primer plano de la entrada al campo de exterminio desde el interior. Un lento *zoom* de retroceso revela el lugar donde está situada la cámara: al final del ramal ferroviario donde eran descargados los deportados. Las palabras que acompañan este lento *zoom* son:

"On va nous tuer!" "On va nous gazer!" Les mères, avec leurs enfants sur les épaules, ne voulaient pas entendre cela. Elles décidèrent que l'autre était folle. Elles la repoussèrent. Alors elle alla vers les hommes. Mais en vain. Non qu'ils ne l'aient pas crue, la rumeur avait filtré à Bialystok, au ghetto, à Grodno et ailleurs... Mais qui donc voulait entendre ça! (ibíd.)

Un corte (1:09:28) y una lenta panorámica de más de ciento ochenta grados sobre un terreno nevado rodeado de árboles para acabar con un plano fijo sobre uno de los montículos de cascotes en medio de las ruinas del crematorio V acompañan la parte final del relato de Filip:

Et quand elle a vu que personne ne l'écoutait, elle s'est lacéré entièrement le visage, de désespoir. Sous le choc. Et elle a hurlé.

Et quelle a été la fin? Tous sont allés à la chambre à gaz, on a retenu la femme. Nous avons dû nous aligner devant les fours. D'abord, ils ont torturé la femme, terriblement torturé, car elle ne voulait pas trahir. A la fin elle a désigné celui qui avait parlé. Ils l'ont sorti des rangs et jeté vivant dans le four. Ils nous ont dit: "Quiconque parlera finira ainsi!" (ibíd.)

La imagen (1:10:36) recupera el primer plano de Filip Müller para que exponga las consecuencias del acontecimiento narrado que extrajeron los miembros del comando especial:

Nous nous sommes souvent interrogés, au "commando spécial": comment dire la vérité aux gens? Comment la leur apprendre... Mais l'expérience –ça n'a pas été un cas unique, ça s'est produit plusieurs fois– nous a montré que c'est inutile. Que cela rend leurs derniers instants encore plus difficiles. A la rigueur, c'est du moins ce que nous avons pensé, pour les Juifs de Pologne –ou ces de Theresienstadt (du camp de familles tchèques) qui avaient déjà vécu six mois à Birkenau– cela aurait pu avoir un sens de leur parler. Mais les autres, imaginez donc: les Juifs de Grèce, ceux de Hongrie, ceux de Corfou, qui avaient voyagé pendant dix ou douze jours, affamés, pas une goutte d'eau, morts de soif, à leur arrivée ceux-là étaient comme fous. Avec eux il en allait autrement...

...

En réalité, ces gens étaient presque exterminés avant même la chambre à gaz.

...

Leur parler n'aurait eu aucun sens (ibíd.: 142-3).

La primera parte del largo testimonio de Müller recogía sus palabras de testigo excepcional en el que detallaba con gran precisión las instalaciones y el proceso de gaseamiento en Auschwitz II. Este conocimiento de primera mano legitimaba sus palabras por encima de las de cualquier otro testigo en *Shoah*, pero nuestro interés se centra en cómo este narrador superviviente de un comando especial es integrado en el grupo de víctimas. La segunda parte de su testimonio se ocupa de la escena más dantesca que podamos imaginar: el gaseamiento en la cámara de gas. Desde luego el horror y la muerte están presentes, pero todo el acontecimiento gira



en torno a la lucha desesperada de las víctimas por sobrevivir, pese a su imposibilidad. El patetismo de la escena se asienta en esa lucha por subir lo más alto posible para respirar un segundo más, aunque ello conlleve aplastar a aquellos que no pueden elevarse. No hay concesiones al sensacionalismo victimista y sí una descarnada descripción del afán por vivir: “dans ce combat de la mort, le père ne savait plus que son enfant était là, sous lui”. Dentro de la cámara de gas, como en el colindante crematorio, lo que imperaba era el deseo de vivir en esas condiciones mortales. “La verdad es que se quiere vivir al precio que sea, se quiere vivir porque hay que vivir, porque todo el mundo vive. No hay otra cosa que la vida” y estas palabras escritas por Salmen Lewental del *Sonderkommando* de Birkenau sirven tanto para las víctimas que eran gaseadas inmediatamente como para aquellos que debían quemar los cadáveres de sus congéneres antes de ser también exterminados. El tercer tema pone de manifiesto tanto la inutilidad, e incluso las consecuencias crueles, de participar a los judíos conducidos a la cámara de su inminente final como las represalias letales para aquellos que se lo hacían saber. En su sexta aparición, Filip Müller volverá sobre la posibilidad de advertir a las familias judías de Theresienstadt internadas en Birkenau durante seis meses.

La cuarta aparición de Filip tiene lugar cuarenta minutos más tarde (1:53:45) y retoma la particular lucha por la vida de los miembros del comando especial. Entre medias de las dos, la película se ha extendido sobre los transportes de los judíos, como señalamos anteriormente, y las imágenes que acompañan las palabras iniciales continúan la temática de los trenes: un primer plano sobre las ruedas de una locomotora que arranca hasta que los engranajes alcanzan un ritmo trepidante, la columna de humo de una máquina de vapor que se alza sobre los tejados de un pueblo, una panorámica sobre los andenes y las abundantes vías que pasan por la estación de Auschwitz en la actualidad y un *zoom* de avance sobre las vías que atraviesan el portalón de Birkenau hasta situarnos en el interior del campo de exterminio.

La vie du “commando spécial” dépendait des transports destinés à l’extermination. Quand ceux-ci arrivaient nombreux, on “gonflait” le “commando spécial”. Le “commando” était indispensable aux Allemands, il n’y avait donc pas de sélection. Quand, au contraire, les transports se raréfiaient, cela signifiait pour nous une extermination immédiate. Nous savions, au “commando spécial”, que l’absence de transports entraînerait notre liquidation. (ibíd.: 157)

Tras un cartel con la identificación del testigo, aparece Filip Müller en plano medio (1:55:58) que se extiende sobre la paradójica situación de unas víctimas que sobrevivieron temporalmente gracias a la actividad exterminadora.

Le “commando spécial” vivait dans une situation extrême. Chaque jour, sous nos yeux, des milliers et des milliers d’innocents disparaissaient par la cheminée. Nous pouvions percevoir, de nos propres yeux, la signification profonde de l’être humain: ils arrivaient là, hommes, femmes, enfants, tous innocents... disparaissaient soudain... et le monde était muet! Nous nous sentions abandonnés. Du monde, de l’humanité. Et c’est précisément dans ces circonstances que nous comprenions au mieux ce que représentait la possibilité de survivre. Car nous mesurions le prix infini de la vie humaine. Et nous étions convaincus que l’espoir demeure en l’homme aussi longtemps qu’il vit. Il ne faut jamais, tant qu’on vit, abdiquer l’espoir. Et c’est ainsi que nous avons lutté dans notre vie si dure, de jour en jour, de semaine en semaine, de mois en mois, d’année en année. Avec l’espoir que nous réussirions peut-être, contre tout espoir, à échapper à cet enfer. (ibíd.: 157-8)

En estos escasos cuatro minutos de intervención Filip Müller no ha eludido la espinosa cuestión de la supervivencia de los comandos especiales gracias al exterminio de los suyos. Sin embargo, estos judíos seleccionados, obligados por los verdugos y abandonados por el mundo frente a la boca voraz de los hornos, son los más cualificados para apreciar el crimen cometido. Como afirma, nada hay más humano que el ansia de vivir y nadie como ellos sabe del precio infinito que uno pagaría por sobrevivir. Los judíos del *Sonderkommando* son el reducto de humanidad que sobrevivió de las víctimas en un mundo donde unos impusieron el crimen y otros no lo detuvieron. Sobre estos últimos versará la siguiente intervención del testigo más excepcional de la película.

Apenas once minutos más tarde (2:08:50) reaparece la voz de Filip. Un barrido sobre un nudo ferroviario entre la nieve continúa por un ramal sepultado en el fango que se pierde entre unas pequeñas casas, un retorno con un potente *zoom* sobre el horizonte hasta la detención sobre la entrada de Birkenau, encuadrada en un plano fijo, ilustran las primeras palabras:

A l'automne 1943, quand il fut clair pour nous tous que personne ne nous viendrait en aide si nous ne nous aidions pas nous-mêmes, une question centrale se posait à nous: y avait-il pour nous, au "commando spécial", une possibilité d'arrêter cette vague d'extermination et, en même temps, de sauver nos vies? Il nous est apparu qu'il en existait une seule: la revolte armée. Nous étions d'avis que si nous parvenions à nous emparer de quelques armes et à obtenir la participation de l'ensemble des détenus du camp tout entier, l'insurrection avait une chance de réussir. Cette participation était indispensable. C'est pourquoi nos hommes de liaison ont pris contact avec la Centrale du Mouvement de Résistance, d'abord à Birkenau, puis à Auschwitz I, afin de planifier la révolte partout. Il nous fut répondu que la Centrale de la Résistance, du Mouvement de Résistance à Auschwitz I, était d'accord avec notre projet et disposée à collaborer. (ibíd.: 162)

Antes de continuar con la coda a su testimonio, la imagen nos vuelve a ofrecer el plano medio de Filip, identificado nuevamente por un título impreso (2:10:57):



Malheureusement, parmi les chefs de la Résistance, il n'y avait presque pas de Juifs. La plupart étaient des détenus politiques dont la vie n'était pas en jeu et pour qui chaque jour de gagné représentait une grande chance de survie. Pour nous, au "commando spécial", c'était le contraire. (ibíd.: 163)

Los judíos del crematorio no eran ajenos al destino de las víctimas. Su ejecución había sido retrasada para realizar la penosa tarea y, por tanto, solo una revuelta armada podía eximirles de su condición de víctimas. Y esta condición de víctima solo afectaba a los judíos, pues para el resto de internos, como se encarga de señalar en los cuadros de la Resistencia, cada día pasado suponía un acercamiento a la supervivencia. Abandonados por todos, el destino de los judíos era exclusivo. Los verdugos habían decretado que todos los judíos debían acabar en el crematorio, algunos inmediatamente, otros tras su empleo en el exterminio de los suyos.

Más adelante, cuando nos detengamos en el análisis detallado de la destrucción del campo de las familias judías de Birkenau, citaremos íntegramente la siguiente aportación testimonial de Filip, fundamental para la construcción dramática de uno de los grandes temas de la película. Aquí solamente señalaremos algunas cuestiones referentes a nuestro análisis de cómo la película establece la unidad del grupo de víctimas judías. Icónicamente la secuencia sigue el patrón de las anteriores y alterna planos del paisaje del exterminio en Birkenau en su estado actual con planos del testigo entrevistado. Se inicia con imágenes de las ruinas del crematorio V, donde Filip se encontraba cuando tuvo conocimiento de los preparativos para el exterminio de las familias, para saltar a mitad del testimonio sobre un primer plano del rostro del entrevistado. A continuación, un *zoom* sobre las aguas del pequeño lago de Birkenau al que eran arrojadas las cenizas tras la cremación, antecede a las ruinas nevadas del crematorio II y finaliza con un primer plano de Filip.

Temáticamente la historia de las familias judías provenientes de Theresienstadt guarda cierta coincidencia con los judíos seleccionados para trabajar en el comando especial. A diferencia de la inmensa mayoría de judíos que desembarcaron en Birkenau, ambos grupos no fueron gaseados a su llegada, sino que convivieron temporalmente con el exterminio. Las familias judías permanecieron en el campo, a unos quinientos metros de los crematorios, durante seis meses con unas condiciones de vida considerablemente más favorables a las habituales. El testimonio de Filip resulta excepcional pues fue él uno de los que descubrieron los preparativos en los crematorios para su aniquilación y narra cómo se movilizó la resistencia del comando especial para informarlos y organizar una revuelta conjunta. Un retraso en la orden de ejecución del plan exterminador supuso la no corroboración de la información dada por el comando especial y el reproche de los destinados a las cámaras por sembrar el pánico al propalar falsas noticias. El destino conjunto de los *Sonderkommandos* y las familias judías que habían escapado al gaseamiento inmediato a su llegada y los planes conjuntos de sublevación como única posibilidad de supervivencia para ambos parece truncarse aquí. Las familias judías, con algún retraso, serán exterminadas en Birkenau; los judíos del comando especial continuarán con su negra tarea y se encargarán de reducirlos a cenizas.

La última aparición de Filip abrocha dos líneas narrativas: el final de la historia de las familias judías y la conversión de Müller en el mensajero de las víctimas. Del primer aspecto nos ocuparemos en el siguiente apartado, nuestro interés aquí se centra en esa conversión del testigo excepcional en representante de las víctimas. Como veremos, el mandato de estas y el lugar en el que se produce no dejan lugar a dudas sobre la superior legitimidad de este representante de los judíos gaseados.

Ícónicamente la secuencia también supone la condensación de todo el trayecto de Filip en *Shoah*. En esta breve secuencia de menos de ocho minutos encontramos tres planos distintos que sintetizan las apariciones de Filip en la película: la filmación de las ruinas del vestuario del crematorio II con su cámara de gas anexa, un primerísimo plano del entrevistado, el más cercano de todos los ofrecidos, y el barrido por la maqueta de las instalaciones subterráneas de los crematorios II y III del museo de Auschwitz con el que se inició su tercera aparición en la película.

Ese testigo excepcional que ha ofrecido siempre un testimonio detallado y fidelísimo sobre la aniquilación de los judíos en Birkenau se transmuta en esta escena. Su aplomo se vendrá abajo cuando no pueda continuar con su narración, su compasión superará a su conocimiento y acabará confundido con el grupo de víctimas. El momento legitima la extensión de la cita:

Filip Müller: *Cette nuit-là, je me trouvais au crématoire II. A peine les gens étaient-ils descendus des camions qu'ils furent aveuglés par des projecteurs et durent, par un corridor, gagner l'escalier qui débouchait dans le vestiaire. Aveuglés, à la course. Ils étaient roués de coups. Qui ne courait pas assez vite était battu à mort par les SS. C'est une violence inouïe qui fut déployée contre eux. Et tout à coup...*

Lanzmann: *Sans un mot, sans une explication?*

Filip Müller: *Rien. Dès leur descente des camions, les coups commencèrent à pleuvoir. A leur entrée dans le vestiaire, je me tenais près de la porte du fond, et posté là, j'ai été le témoin de l'effroyable scène. Ils étaient en sang, ils savaient désormais où ils se trouvaient. Ils fixaient les piliers du soi-disant "Centre Internationale d'Information", dont j'ai déjà parlé et cela les terrorisait. Ce qu'ils lisaient ne les rassurait pas, mais au contraire les plongeait dans l'effroi car ils n'ignoraient rien: ils avaient appris au camp BIIB ce qui se passait là. Ils étaient désespérés, les enfants s'embrassaient, les mères, les parents, les plus âgés pleuraient. A bout de malheur. Tout à coup apparurent sur les marches quelques gradés SS, parmi eux le chef du camp, Schwarzhuber, qui leur avait auparavant donné sa parole d'officier SS qu'ils seraient transférés à Heydebreck. Tous se sont mis alors à crier, à implorer: "Heydebreck était une duperie! On nous a menti! Nous voulons vivre! Nous voulons travailler!" Ils fixaient droit dans les yeux les bourreaux SS. Mais ceux-ci demeuraient impassibles, se contentant de regarder. Il y eut soudain un mouvement dans la foule, sans doute voulaient-ils se ruer vers les sbires et leur signifier à quel point ceux-ci les avaient trompés. Mais des gardes ont alors surgi, armés de gourdins, et d'autres encore furent blessés.*

Lanzmann: *Dans le vestiaire?*

Filip Müller: *Oui. La violence culmina quand ils voulurent les forcer à se dévêtir. Quelques-uns obéirent, une poignée seulement. La plupart refusèrent d'exécuter cet ordre. Et soudain, ce fut comme un chœur. Un chœur... Ils commencèrent tous à chanter. Le chant emplit le vestiaire entier, l'hymne national tchèque, puis la Hatikva retentirent. Cela m'a terriblement ému, ce... ce...*

Arretez, je vous prie!

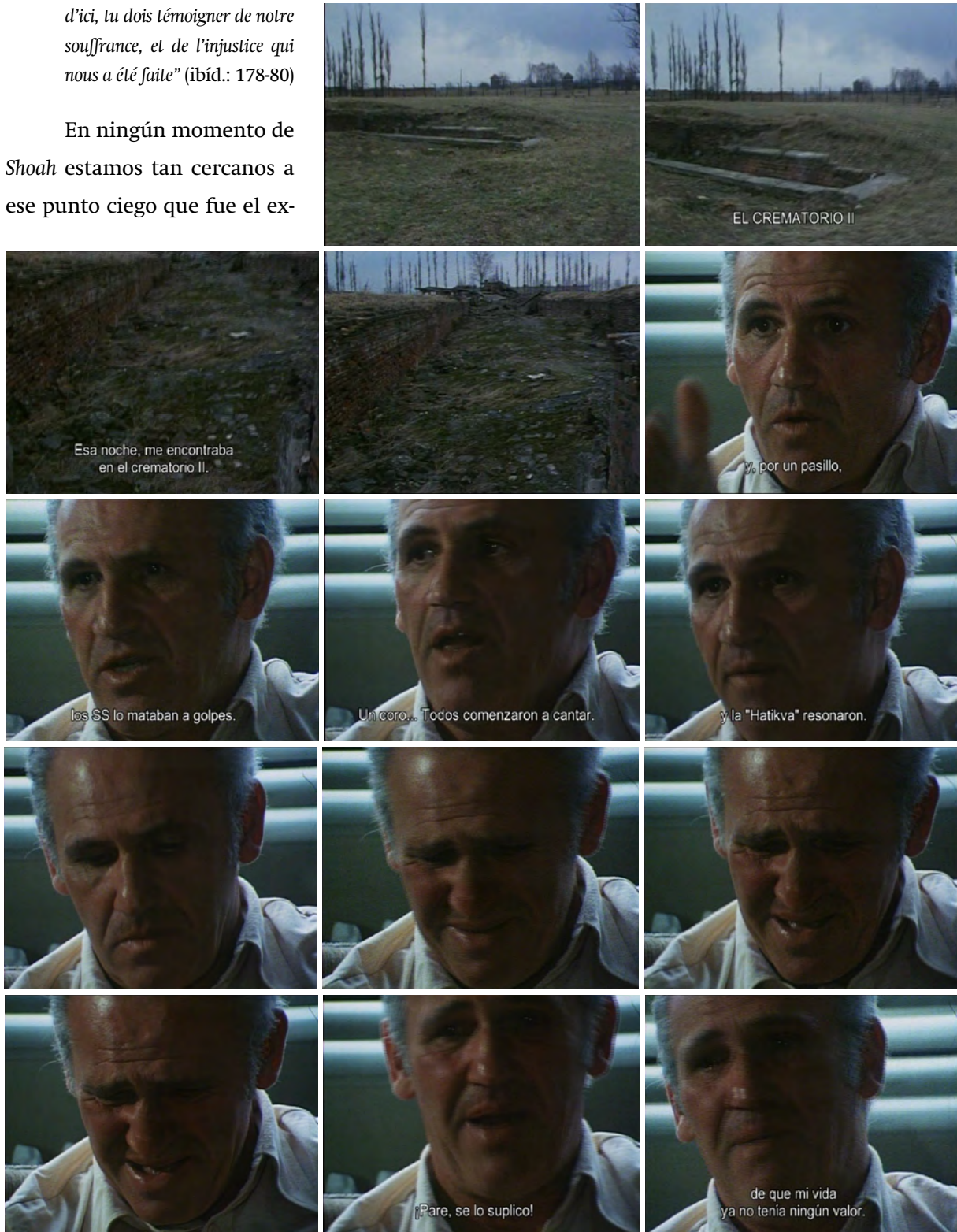
C'est à mes compatriotes que cela arrivait... et j'ai réalisé que ma vie n'avait plus aucune valeur. A quoi bon vivre? Pour quoi? Alors je suis entré avec eux dans la chambre à gaz, et j'ai résolu de mourir. Avec eux. Soudain sont venus à moi

certains qui m'avaient reconnu. Car plusieurs fois avec mes amis serruriers je m'étais rendu au camp des familles. Un petit groupe de femmes s'est approché. Elles m'ont regardé et m'ont dit:

Lanzmann: *Déjà dans la chambre à gaz? Tu étais déjà dedans?*

Filip Müller: *Oui. L'une d'elles me dit: "Tu veux donc mourir. Mais ça n'a aucun sens. Ta mort ne nous rendra pas la vie. Ce n'est pas un acte. Tu dois sortir d'ici, tu dois témoigner de notre souffrance, et de l'injustice qui nous a été faite"* (ibíd.: 178-80)

En ningún momento de *Shoah* estamos tan cercanos a ese punto ciego que fue el ex-



terminio de los judíos en la cámara de gas. Nunca se llega tan lejos en su acompañamiento a las víctimas. Sucede igual con la imagen. Cuando cesan las palabras de Filip, la cámara recorre en completo silencio la maqueta del museo de Auschwitz en la que aparece representado el exterminio de los judíos en la cámara de gas. Durante dos minutos, una lentísima panorámica de la cámara sigue el proceso: entrada de los judíos al subterráneo, el vestuario donde se despojan de sus últimas ropas y amontonamiento de las víctimas ya gaseadas en la cámara. En el primer recorrido que analizamos, Filip encarnaba el testimonio detallado de un miembro del *Sonderkommando*; en este segundo, Filip se ha transmutado en portavoz de las víctimas y el silencio tras la cita literal de las palabras recogidas de las víctimas acompaña el barrido de cámara. Para ello, su testimonio sereno ha debido quebrarse al recordar la emoción que le produjo el canto de la Hatikva¹¹², su compasión e identificación con los judíos checos le han llevado a renunciar a la vida y si hoy nos ofrece su relato es gracias al imperativo dictado por las víctimas desde el interior de las cámaras de gas.



112 La Hatikva (La esperanza, en hebreo) es una canción compuesta en 1878 por Naftali Herz Imber y adoptada por el primer congreso sionista en 1897 como himno del sionismo. En la actualidad es el himno oficial de Israel.

3

LA VÍCTIMA EN SHOAH

En las más de nueve horas y media que dura *Shoah* solo son citadas dos víctimas por su nombre propio: Adam Czerniakow y Freddy Hirsch. En la película se hablará constantemente de cadáveres, de miles de personas que entran en las cámaras o los camiones de gas, de cuerpos que son desenterrados, de supervivientes que han visto cómo eran conducidos a la cámara de gas sus familiares o amigos, de miembros de los comandos especiales que han reconocido los restos de sus allegados, pero no se relatará la historia de ninguna víctima individual, ni tan siquiera será citado el nombre de ninguna de ellas, a excepción de las aquí mencionadas¹¹³. Una película sobre la muerte de millones de personas, sin ningún afán generalizador ni cuantitativo, pegadísima a los detalles y que, sin embargo, solo relatará dos muertes. El interés por ambas no puede residir en su destino o virtudes particulares, su presencia deberá ser justificada porque tanto Freddy Hirsch como Adam Czerniakow encarnarán cuestiones candentes y emblemáticas del recuerdo del Holocausto.

Czerniakow y Hirsch cuya muerte individual nos será contada no fueron asesinados, sino que, en el último momento, se suicidaron. Ambos son representantes de los líderes judíos, cuya colaboración con los verdugos había permitido el cuestionamiento de la imagen monolítica de la víctima como depositaria de todas las certezas morales; sin embargo, estos dos destinos sí se atuvieron a la frase rabínica citada por Arendt: “Deja que te maten, pero no cruces esta línea”.

El momento en el que aparecen estas dos víctimas en la película sitúa temáticamente la interpretación que Lanzmann hará de ellas. De la división en 4 partes de la edición de *Shoah* en DVD¹¹⁴, ocupan el primer y tercer cuarto aproximadamente del cuarto DVD. El tercer DVD, que antecede a la narración del suicidio de Freddy Hirsch, termina con los relatos de Richard Glazar, Filip Müller y Rudolf Vrba, con el convencimiento de todos ellos de organizar rebeliones en los campos de exterminio de Treblinka (Glazar) y Auschwitz (Müller y Vrba). Los tres plantean la imposibilidad para los judíos de encuadrarse en las acciones de la resistencia habitual de los campos. Mientras para el

113 En palabras del propio Lanzmann: “A partir del momento en que me convencí de que no habría imágenes de archivos ni historias individuales, de que los vivos cederían el paso a los muertos para convertirse en sus portavoces, de que no habría un “yo”, por muy fantástico, atractivo o aberrante en toda regla que pudiera ser tal o cual destino individual, sino que por el contrario la película sería una forma rigurosa ... de decir la suerte corrida por todo un pueblo por entero...” (Lanzmann 2011: 422).

114 Tengamos presente que la película, tal y como fue concebida por Lanzmann, es una unidad y que el visionado recomendado por el director es en una única sesión, con una breve sección a partir de las 4 horas y 21 minutos que separa el “premier film” del “deuxième film”. La presentación en 4 DVDs es consecuencia únicamente de las limitaciones del formato digital. Pese a ser consecuencia de las limitaciones del formato, hemos creído conveniente tomar como referencia la fragmentación de la edición digital por ser más operativa, más estándar y por contar con la supervisión y aprobación del propio director.

resto de detenidos la principal misión de la resistencia consistía en la mejora de las condiciones de vida en el campo de concentración, cosa que con frecuencia consiguieron, y así sobrevivir al final de la guerra; para los judíos, la resistencia no podía tener otro objetivo que detener la máquina del exterminio, aun a costa de la propia vida. En palabras de Rudolf Vrba:

En conséquence, mon idée du mouvement de Résistance et de sa finalité était celle-ci: l'amélioration n'est qu'une première étape, le mouvement de Résistance a pleinement conscience que l'objectif essentiel est de stopper le processus d'extermination, la machinerie de meurtre. Et donc l'heure est à l'organisation, au regroupement de forces afin d'attaquer les SS de l'intérieur, même s'il s'agit d'une mission suicide, il faut détruire la machinerie! (Lanzmann 1985: 166)

Después de la larga secuencia que narra el exterminio del campo de las familias en Auschwitz –donde se enmarca el suicidio de Freddy Hirsch– y la todavía más extensa sobre el gueto de Varsovia –centrada fundamentalmente en Adam Czerniakow–, la película entra en su coda final con tres secuencias dedicadas a la aniquilación del gueto insurgente.

No es casual que las dos víctimas individuales de la película se sitúen entre la toma de conciencia y los planes para las rebeliones en los campos de exterminio y la insurrección emblemática del gueto de Varsovia. La línea que guía esta parte final es el concepto fundamental que nucleó el primer recuerdo del Holocausto en Israel: la resistencia, entendida en un sentido muy laxo. Mejor dicho, el tema final de la película son los intentos de rebelión y los indefectibles fracasos con los que se saldaron por la opresión inhumana a la que eran sometidos los judíos. El relato de los planes de insurrección acaba, en el caso de Treblinka, con las palabras de Richard Glazar:

*Nous devons, à une heure fixée, attaquer les SS partout où ils se trouveraient, nous emparer de leurs armes, donner l'assaut à la Kommandantur. Mais cela n'a pas pu se faire, à cause du "calme plat" qui suivit et parce que le typhus s'était déjà déclaré.*¹¹⁵

En el caso de Auschwitz, el relato de Müller, miembro del *Sonderkommando*, y de Rudolf Vrba, miembro de la resistencia y enlace con el campo de familias en el que se encontraba Freddy Hirsch, se alternan para dar cuenta del fracaso de la insurrección. Por la falta de interés de la dirección de la resistencia, formada por detenidos políticos, por las falsas informaciones y descoordinación de los distintos grupos y por la negativa de Freddy Hirsch a encabezar una revuelta dentro del campo de las familias, como veremos enseguida, no se materializaron los planes de levantamiento. El final de ambos relatos, con sus destinos particulares, da cuenta del fracaso de los intentos de resistencia:

115 Es sintomático que Lanzmann haya seleccionado este fragmento para hablar de la rebelión en Treblinka y no el de la revuelta que tuvo lugar posteriormente. El periodo al que hace referencia el testimonio de Glazar va de mediados de enero a finales de marzo de 1943, cuando cesaron las deportaciones a Treblinka y, con ellas, el flujo de comida y riqueza que aportaban los conducidos a las cámaras de gas. Debido a esta carencia, el *Sonderkommando* de Treblinka padeció las pésimas condiciones de higiene y la inanición habituales en otros campos. Una vez restablecido el tráfico mortal hacia las cámaras y recuperadas ciertas condiciones de supervivencia, continuaron los preparativos de la rebelión que tuvo lugar el 2 de agosto. Gracias a esa revuelta, la resistencia judía pudo destruir algunas infraestructuras del campo y consiguieron escapar 105 prisioneros, Richar Glazar entre ellos. El último transporte mortal con destino a Treblinka llegaría el 19 de agosto de 1943.

Filip Müller intentando suicidarse en las cámaras de gas junto con sus compatriotas, Rudolf Vrba escapándose de Auschwitz para advertir a los aliados de lo que allí sucedía y que fueran ellos los que lo detuvieran¹¹⁶.

Si los momentos previos a la presentación de las dos únicas víctimas de la película son referencias explícitas a la cuestión de la resistencia, el tema posterior a la narración de los destinos de Freddy Hirsch y Adam Czerniakow girará alrededor del otro gran tema de las rememoraciones iniciales del acontecimiento en Israel, a saber, el héroe, en concreto el combatiente del gueto de Varsovia.

La interpretación de la insurrección del gueto de Varsovia se desmarca del mito guerrero y se vincula con la inmoción final que ha presidido el relato en las secuencias anteriores. Nada resulta más evidente que ver cómo son presentados los dos únicos héroes aparecidos en la película: el mítico Itzhak “Antek” Zuckermann y Simha Rottem. Recordemos que “Antek” Zuckermann, segundo comandante de la Organización Judía de Combate en el gueto de Varsovia, era uno de los grandes héroes, uno de los principales hombres sobre los que se había erigido el mito resistente, aquel que durante el juicio contra Adolf Eichmann había declarado “cuando no se puede evitar la muerte, siempre vale la pena luchar para salvar el honor”. Leamos sus palabras y analicemos la presentación que hace Lanzmann para descubrir el desmoronamiento de un mito:

J'ai commencé à boire après la guerre. C'était très difficile...

*Claude vous avez demandé quelle était mon impression. Si vous pouvez lécher mon coeur, vous seriez empoisonné.*¹¹⁷

116 La decisión autoral de centrarse en el aplastamiento de los distintos intentos de insurgencia resulta evidente si se tiene en cuenta la exclusión en *Shoah* de cualquier fragmento de la larga entrevista con Yehuda Lerner. Durante más de una hora, Yehuda Lerner narra toda la preparación de la rebelión en el campo de exterminio de Sóbibor y su ejecución. No encontramos aquí ninguna interpretación de la insurrección como un fracaso inexorable y sí una celebración, en palabras de Lanzmann, de “la reapropiación de la violencia y la fuerza por los judíos”. Esta entrevista fue convertida en película, *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures (Sobibor, 14 de octubre de 1943, 16 horas*, Claude Lanzmann, 2001). Véase Vicente Sánchez-Biosca (2007 y 2012).

117 Extrañamente, en la versión impresa con los diálogos de la película (Lanzmann 1985: 214) aparece la continuidad del testimonio de Zuckermann que finalmente no sería montado en la versión final de la película. Las palabras de Zuckermann revelan muy poco heroísmo y mucho fracaso. Ni estuvo durante el alzamiento, ni pudo volver para participar en la batalla, además de fracasar en la misión encomendada de conseguir las armas necesarias para hacer frente al enemigo. Si tal contenido no fuera suficiente, la carta recriminatoria de su mujer terminaría la tarea desmitificadora de la figura heroica. Para una consulta de la transcripción de la entrevista íntegra a Zuckermann, véase USHMM, aquí reproducimos únicamente las palabras aparecidas en el libro con los diálogos:

En fait, moi j'ai quitté le ghetto six jours avant l'insurrection. Et je voulais rentrer le 19, la veille de Pessah, la veille de la fête. J'ai écrit à cette époque à Mordechai Anielewicz et à Zivia. Zivia, c'était ma femme. Et j'ai reçu une lettre très polie, bien élevée de Mordechai Anielewicz, et une lettre très agressive de Zivia, ma femme, qui me disait: "Tu n'as encore rien fait jusqu'à maintenant. Tu n'as rien fait". Et j'ai tout de même décidé de revenir. Mais il était trop tard. À l'époque, je ne savais absolument pas ce qui se préparait dans le ghetto, au contraire, j'étais loin de l'imaginer. Tandis qu'eux, les compagnons de Simha, savaient bien avant moi tout sur l'encerclement allemand.



“Antek” Zuckermann es el único testimonio en toda la película cuya imagen no se sincroniza con sus declaraciones. Aparece el primerísimo plano¹¹⁸ de su rostro abotargado por el alcohol, con una mirada abatida fuera de cuadro que se elevará con un ligero retroceso para mirar a cámara, pero sin parecer nunca frontal por la pequeñez de sus ojos sepultados en unos párpados hinchados y su mirada esquiva, mientras su voz (y la traducción simultánea) suena en *off*. Ni la imagen ni la voz se le conceden al otrora canon de la resistencia y el heroísmo¹¹⁹; de él no se rescatan las lecciones edificantes para la juventud, sino su devastación total. Sus pocas palabras ofrecen todavía menos ambigüedades: se explicita su alcoholismo, su incapacidad para integrarse en la vida de posguerra (“...après la guerre. C’était très difficile...”) y el poso envenenado que sus vivencias han dejado en su corazón. Nada queda del héroe, estamos ante una víctima que mueve a la compasión y no a la admiración.

Las primeras formulaciones de la memoria habían supereditado el destino de las víctimas a la interpretación combativa y redencionista del acontecimiento, según la cual los luchadores de Varsovia habrían librado las primeras batallas por la consecución del Estado israelí en Palestina; aquí, a través de la figura ejemplar de “Antek”, y desde el *kibutz* dedicado a los combatientes del gueto de Varsovia¹²⁰, se derrumban las anteriores lecturas para dejar paso a la omnipresencia de las víctimas en la rememoración del acontecimiento.



118 La mayoría de los testigos de la película aparecen filmados entre el plano medio y el primer plano. En este caso, la proximidad de la cámara resulta muy llamativa, sea por la escala del plano tan cercana, sea por el mutismo del personaje, y la lente parece escrutar el rostro ofreciendo con cierta obscenidad los estragos faciales de su deterioro.

119 El mismo director ha insistido en las reticencias que tuvo que vencer para filmar a Zuckermann. Los responsables del Kibutz Lohame Haghettaot (Kibutz de los Combatientes del gueto) querían preservar la imagen mítica de Zuckermann de su actual decadencia física y psíquica a causa del alcohol.

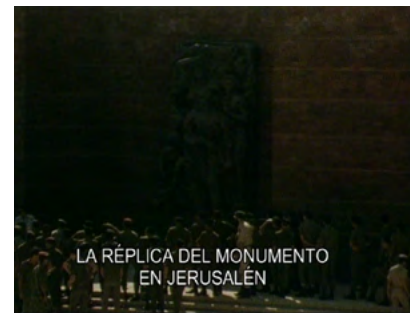
120 La secuencia empieza con un primer plano de la fotografía aérea que recoge el estado del gueto tras ser aplastado. La cámara, con un zoom de retroceso, pasa de la devastación total del mural fotográfico hasta dar cabida a la maqueta blanca del gueto previo a la destrucción y la espalda de Simha Rottem. La foto de la destrucción tendrá una presencia imponente en el plano. Los subtítulos darán cuenta de la resistencia encarnizada de los judíos y las pérdidas de los alemanes, pero la aniquilación de la resistencia estará inscrita en la imagen desde el primer momento.

El montaje de dos imágenes condensa esta idea. Simha Rotten relata su vuelta al gueto por las alcantarillas y la cámara recorre el trayecto por la actual Varsovia, identificando la dirección donde se encontraba el cuartel general de la resistencia. Una vez el relato ha alcanzado la superficie, la cámara inicia una panorámica sobre un parque de la actual Varsovia hasta encuadrar el gran monumento dedicado a los combatientes del gueto. Lo sorprendente es que ese monumento ante el que se agolpa un pequeño grupo de personas está apuntalado por tantas tablas que resulta imposible apreciar las figuras centrales (2:12:30). Un corte sobre unas figuras sufriendas esculpidas sobre la piedra ante las que se agolpan un nutrido grupo de militares y un cartel que nos informa de que estamos en la réplica del monumento que se halla en Jerusalén sirve para plasmar cómo el mito guerrero sostenido en Israel necesita de contrafuertes para mantenerse en Varsovia.

Las palabras de Simha Rottem que cierran la película y la secuencia de los momentos finales de la resistencia en el gueto de Varsovia, con la victoria final de los alemanes, no abrigan ambigüedades¹²¹:

Et je me souviens d'un moment où j'ai ressenti une espèce de tranquillité, de sérénité, où je me suis dit: "Je suis le dernier Juif, je vais attendre le matin, je vais attendre les Allemands" (Lanzmann 1985: 220)

La extensa parte final, pues, estará dedicada a las posibilidades de detener la máquina exterminadora nazi, el objetivo a cumplir por la resistencia judía. Se contemplarán todas las opciones, desde los planes de revuelta en los campos de Treblinka y Auschwitz hasta la toma de las armas en Varsovia, pasando por la dedicación de algunos líderes judíos en preservar la vida pese al destino trágico que adivinan en el horizonte o los testi-



121 El larguísimo testimonio de Rottem, más de 15 minutos, se ocupa inicialmente de las acciones propias de la resistencia pero su insistencia descansa en la desesperación de los resistentes y su lucha condenada al fracaso –“Nous ne pouvions pas résister aux attaques aériennes et surtout à la méthode de mettre le feu au ghetto. Le ghetto n'était que feu et flammes”, “Le fait que nous, les combattants, n'avions pas prévu de refuges souterrains, prouve bien que nous ne pensions pas rester en vie après avoir déclenché notre lutte contre les Allemands” (Lanzmann 1985: 215 y 216)–. El resto del testimonio girará en torno a la destrucción: “Je crois que la langue humaine est incapable de décrire l'horreur que nous avons connue dans le ghetto” (ibíd., 216).

monios portados al exterior de Polonia por el fugado Rudolf Vrba y el agente de la inteligencia polaca Jan Karski para que la intervención de las potencias detuviera el exterminio. Todas estas opciones acabarán indefectiblemente en fracaso y las opciones reales para los judíos no serán otras que el suicidio individual, la aceptación de su destino asignado por los nazis o la inmólación en intentos vanos de hacer frente a los verdugos. En definitiva, no existía otra posibilidad para los judíos que encarnar el papel de víctimas.

Freddy Hirsch y Adam Czerniakow, por su actuación, no pueden considerarse en modo alguno resistentes, pero, con su decisión de quitarse la vida, tampoco pueden ser representativos de la mayoría de víctimas. Corrieron la misma suerte que los demás y su muerte es atribuible a los verdugos, pero también ejercieron su resistencia luchando por la supervivencia de los suyos en condiciones límite, por el mantenimiento de una vida normal en situaciones sin esperanza, y, con su suicidio, también se resistieron a morir a manos de sus verdugos. Su suicidio los empareja con esos héroes que anteponen el cumplimiento de su misión al miedo a la muerte. La representación ofrecida en *Shoah* de Freddy Hirsch y Adam Czerniakow tiende un puente entre las víctimas y el héroe.

3.A FREDDY HIRSCH

3.A.1 DE LA REBELIÓN A LA ACEPTACIÓN DEL DESTINO DE VÍCTIMA. EL CAMPO DE FAMILIAS DE AUSCHWITZ

El relato del final de Freddy Hirsch se enmarca en la secuencia iniciada en el 4º DVD de la edición digital de *Shoah* y constituye una unidad temática de más de 38 minutos. Es la única secuencia que narra la suerte de un grupo concreto de víctimas desde su deportación a Auschwitz hasta su gaseamiento en Birkenau. Se trata de los convoyes de judíos checos que fueron deportados desde Theresienstadt a Auschwitz donde, en lugar de ser gaseados a su llegada como era habitual, permanecieron en un campo de reagrupamiento familiar, llamado el “campo de las familias”, durante seis meses el primer transporte y tres meses el segundo –llegados en septiembre y diciembre de 1943, respectivamente– para ser finalmente conducidos a las cámaras de gas en marzo de 1944. La suerte de este grupo es una excepción por muchos motivos. Históricamente fue un caso único de un transporte destinado a las cámaras con una prórroga y unas condiciones de internamiento extraordinariamente menos mortales que las del resto del campo¹²², pero son otras las características que

122 Según las palabras de Rudolf Vrba, el campo de las familias, teniendo en cuenta que entre los deportados se contaban ancianos y niños, gozaba de una mortalidad excepcionalmente baja pues en seis meses solo murieron un 25% de los cuatro mil llegados en septiembre.

justifican su inclusión en *Shoah*. Aparte de ser un suceso estremecedor dentro de la historia particular del campo por las escenas tan horripilantes que produjo el envío a las cámaras de familias judías integradas en la vida concentracionaria de Auschwitz y conscientes de su destino, la suerte de este colectivo de víctimas permitirá en *Shoah* acercarse a ese enigma para todos aquellos que, incapaces de comprender la inusitada violencia padecida por las víctimas, se preguntan por la resignada aceptación de su muerte sin haber ofrecido resistencia. El campo de familias de judíos checos representaba, en palabras de Rudolf Vrba:

... le caractère unique de la situation: pour la première fois, voici dans le camp des gens en relativement bonne condition physique, qui ont gardé une sorte de moral, qui sont promis à la mort selon le processus classique d'exécution. Et ils vont le savoir. On ne réussira pas à les abuser. Et c'est peut-être le moment d'agir! Et l'action bien sûr devra partir d'eux, car d'autres aussi sont en danger de mort imminente: les hommes du commando spécial du crématoire, périodiquement liquidés. Ceux-ci sont prêts, si les Tchèques, avant le gazage, attaquent les SS, à se joindre à eux. (Lanzmann 1985: 174)

Pero independientemente del referente histórico y que nuestro interés en este apartado se centre en la exposición de la tenue diferencia entre la rebelión y la aceptación del destino de víctima, no podemos pasar por alto que la representación de la eliminación del campo de familias proveniente de Theresienstadt es un capítulo excepcional dentro de la puesta en escena de *Shoah*. En sus más de 38 minutos, esta larga secuencia presenta una continuidad temática singularmente diferenciada, el exterminio de un grupo concreto de víctimas desde su transporte hasta su gaseamiento, pero también una estructura narrativa milimétricamente construida por tres narradores distintos sobre un mismo acontecimiento y una lógica de suspense. Los tres narradores aportan tres focalizaciones distintas y complementarias hasta ofrecer al espectador un relato integral del exterminio del campo de familias.

Ruth Elias, integrante del segundo transporte llegado a Auschwitz, nos ofrece el relato introductorio de una narradora intradiegetica que lo desconoce todo sobre su destino y su suerte, su transmisión se centrará en la angustia ante lo desconocido, supondrá el anclaje emocional del espectador. A continuación, Rudolf Vrba, conocido del espectador por su anterior relato sobre los muy distintos cometidos de la resistencia organizada por los deportados políticos en un campo de concentración tradicional y la resistencia necesaria para detener el exterminio de los judíos en los campos de exterminio, es el narrador omnisciente que participa de la acción pero que, por su acceso a la información y libertad de movimiento, relata lo acontecido al campo de las familias. Por último, Filip Müller, presentado previamente como miembro del comando especial de Auschwitz, será el tercer narrador, el que se encuentra en las cámaras de gas donde son conducidas las víctimas y quien, además de dilucidar las dudas sobre el final previsto para las familias checas y proporcionar informaciones sobre el intento de coordinar la revuelta en el campo de familias y el *Sonderkommando*, cierra el relato.

Con su conclusión, *Shoah* alcanza uno de los momentos climáticos de mayor intensidad. Filip Müller, judío proveniente de Checoslovaquia, no es únicamente el narrador de la estremecedora escena del gaseamiento de las familias checas, sino que, conmovido por su coincidente nacionalidad con los judíos conducidos a las cámaras, entra dentro de la cámara de gas para morir junto a ellos, ocupando el puesto de víctima que había dejado vacante en el relato la narradora superviviente, Ruth Elias. En ningún otro momento *Shoah* se halla tan cerca del gaseamiento, ningún otro narrador proviene desde el interior de la cámara de gas ni es tan próximo a las víctimas, pero tampoco la puesta en escena llegará tan lejos en su representación gráfica del exterminio como lo hace con las imágenes que cierran este apartado.

Tras el final de la secuencia anterior con los relatos de Filip Müller y Rudolf Vrba sobre los muy dispares objetivos de la resistencia en Auschwitz, fundamentalmente integrada por deportados políticos y ajena por completo a la suerte de los judíos; el 4º DVD se inicia con la narración de Ruth Elias de su deportación desde Theresienstadt hacia el Este. La imagen nos ofrece un travelling de la campiña polaca tomado desde una cámara subida a un vagón de ganado que se desplaza hacia la derecha (dirección Este). Los 40 segundos iniciales en los que únicamente escuchamos el traqueteo del tren y los pitidos de la locomotora suponen la introducción del relato de Ruth Elias, “A Theresienstadt, le transport vers l’Est, cette fois, fut pour nous...”. Tras un minuto de estas imágenes, la cámara nos muestra un primer plano de Ruth que continúa con la descripción de las durísimas condiciones del transporte y su choque con una escenografía irreal (SS, perros, filas de luces, órdenes y gritos, uniformes a rayas de los internos). Un lento *zoom* de acercamiento sobre un primerísimo plano del rostro de la narradora y una intervención de Lanzmann para que repita el alemán original de las órdenes, y no su traducción al inglés utilizado por la narradora¹²³, sumergen al espectador en la conmoción de los recién llegados. Petrificados, sin saber dónde han llegado, “Ça n’avait aucun sens por moi.



Qu'étais Auschwitz? Je ne savais rien..." (Lanzmann 1985: 167), la cámara corta (3:01) para iniciar un travelling de acercamiento al pórtico bajo el que pasaban los trenes, anterior a la rampa donde descendían los judíos, entra en Birkenau y llega hasta una bifurcación de un ramal de las vías¹²⁴. Durante un minuto exacto, el travelling, tras un silencio inicial, acompaña las palabras de Ruth:

Nous fîmes conduits dans un camp appelé "camp des familles", BIIB, enfants, hommes et femmes tous ensemble, sans aucune sélection préalable. Des détenus du camp des hommes vinrent à nous et nous dirent qu'Auschwitz est un camp d'extermination, qu'on y brûle les gens. Nous n'y avons pas cru. (Ibíd.: 168)

El ramal ferroviario, en origen, no suponía dos destinos distintos, sino una simple vía para las maniobras de los convoyes, pero aquí, con la detención de la cámara ante la bifurcación y las palabras de Elias que dan cuenta de las informaciones provenientes de los internos y su descreimiento, adquiere un valor simbólico. Cada una de las posibles direcciones que tomase el tren podía significar la cámara de gas o el campo de familias. Un corte directo a una panorámica sobre los restos del campo de concentración y la alambrada ilustran la suerte de ese transporte.

Au camp BIIB, il y avait déjà un transport qui avait quitté Theresienstadt en septembre, trois mois avant que nous. Eux aussi n'y croyaient pas, car nous étions tous réunis. Nul ne fut emmené, nul ne fut brûlé: nous n'y avons pas cru. (Ibíd.)

La lógica del suspense que vertebrata toda esta secuencia encuentra en la suerte inédita del transporte de las familias su primera formulación, ¿serán gaseados conforme a la rutina de Auschwitz o permanecerán con vida? La instalación de todas las familias deportadas junto al transporte llegado tres meses antes les llevaron a rechazar todas las informaciones acerca de la verdadera naturaleza del campo al que habían llegado. A continuación, en la misma panorámica sobre la alambrada y los restos del campo de concentración, Rudolf Vrba, que por sus tareas dentro del campo gozaba de cierta libertad de movimientos e información, narra la sorprendente llegada de los judíos checos en septiembre de 1943, su particular situación, diferente a todo lo conocido en el campo, y la sorpresa que les causó. La panorámica circular del horizonte sobre el campo de concentración vuelve y se detiene sobre la parte interna del pórtico que antes habíamos traspasado y las palabras de Vrba desvanecen toda ambigüedad sobre el destino que aguardaba a todo aquel llegado a Birkenau:

Mais dans le bureau central d'enregistrement, on savait que tous ces gens avaient une carte spéciale avec la mention suivante: SB avec quarantaine de six mois. Nous connaissions le sens de SB, Sonderbehandlung, "Traitement spécial", c'est-à-dire gazage. Et quarantaine aussi, nous connaissions! (Ibíd.: 169)

La imagen corta a una panorámica sobre los raíles de tres distintas vías en el interior del campo, pero, contrariamente a la anterior presentación, aquí no encontramos bifurcación alguna, sino

124 Es el mismo travelling que encontramos en el relato de Rudolf Vrba cuando relata el procedimiento de llegada de los transportes a la rampa de Birkenau en la primera parte de la película (1:30 del primer DVD). La diferencia estriba en que aquel se detiene nada más cruzar la entrada mientras aquí la cámara continúa hasta el cruce ferroviario.

un perfecto paralelismo entre las tres, todos los raíles parecen conducir al mismo punto. Continúa Vrba:

Mais dans notre esprit, il était absurde de garder quelqu'un au camp pendant six mois pour le gazer ensuite. Par conséquent, nous nous demandions si SB, "traitement spécial", signifie toujours la mort par le gaz ou s'il n'a pas peut-être un double sens. Les six mois expiraient le 7 de mars. (Ibíd.: 169)

Un corte a un plano medio de Vrba ilustra el relato de la llegada de un segundo transporte en diciembre, aquel en el que viajó Ruth Elias, las condiciones de vida en el campo de las familias y la introducción de la figura de Freddy Hirsch. Las palabras de Vrba retoman el suspense acerca del destino final de los judíos checos:

Mais le 7 mars approchait. Et nous guettions les signes avant-coureurs de ce qui était supposé arriver. Dont nous n'étions pas certains. (Ibíd.: 171)

Sobre la imagen de las ruinas del Crematorio V¹²⁵, Filip Müller retoma el relato para desvanecer la duda. Su visión en el Crematorio V de un documento que preveía el inminente gaseamiento y su encuentro con uno de los líderes de la resistencia del *Sonderkommando* confirman el proyectado exterminio de sus compatriotas judíos. Tras la certeza sobre el futuro que les aguarda, se abre un nuevo suspense, ya apuntado por el relato de Vrba con la presentación de Freddy Hirsch, sobre la posibilidad de una rebelión que dé al traste con los planes para gasearlos:

Fin de février...

J'ai profité de cet instant pour jeter un coup d'œil, et ce que j'ai lu m'a bouleversé.¹²⁶

il fallait que tout soit prêt au crématoire pour le "traitement spécial" du camp des familles tchèques. Et au matin, à l'arrivée de l'équipe de jour, j'ai croisé le kapo Kaminski, qui était un des plus importants chefs de la Résistance au



125 Tras una imagen fija, un lento zoom enfoca los árboles tras el crematorio para acabar con una lenta panorámica en dirección izquierda (11:48-12:52). Por corte directo, la cámara capta la gestualidad de Filip Müller desde un plano medio inicial hasta un primerísimo plano, acentuando la potencia de ese narrador sin igual (12:52-14:37).

126 Aquí, el montaje de la banda sonora detiene el testimonio de Müller diez segundos (14:36-14:46) para reforzar la fuerza de la revelación. Para este montaje en la banda sonora, la imagen corta a un lento zoom en picado sobre las opacas aguas del lago de Birkenau donde eran arrojadas las cenizas (hasta 15:45). Tras las palabras sobre los preparativos en el crematorio II, la imagen corta a una lenta panorámica de las ruinas de los crematorios, coincidiendo con los planes referidos a su destrucción (15:45-16:34).



“commando spécial”, et je l’ai appris la nouvelle. Il m’a raconté qu’au crématoire II des préparatifs étaient en cours. Que là-bas aussi les fours étaient prêts. Et il m’a exhorté :

“Tu as des camarades, des compatriotes à toi. Va les voir... Qu’ils avertissent ces gens du sort qui les attend et leur annoncent que s’ils se défendent, nous réduirons les crématoires en cendres. Et ils peuvent immédiatement, au camp B II B, mettre le feu à leurs baraques”.¹²⁷

Nous étions convaincus qu’ils seraient gazés la nuit prochaine. Mais ne voyant partir aucune équipe de nuit, nous fûmes soulagés. L’échéance était repoussée... pour quelques jours. Mais de nombreux détenus, et parmi eux des Tchèques du camp des familles, nous reprochèrent d’avoir semé la panique, d’avoir annoncé une fausse nouvelle. (Ibíd.: 171-3)

Aunque la suerte final de las familias parece ya estar decidida, las imágenes de los crematorios derruidos y los preparativos anunciados por Kaminski sobre su destrucción, el nuevo aplazamiento de los planes asesinos y el inicio del relato siguiente de Rudolf Vrba con otro final alternativo para el grupo llegado desde Theresienstadt, “Vers la fin de février, une rumeur fut répandue par les Nazis: les familles allaient être transférées en un lieu appelé Heidebreck”, refuerzan la sensación de suspense. Las palabras de Vrba seguirán con el suicidio de Freddy Hirsch, la renuncia de la resistencia del campo a actuar y la conducción de los judíos a las cámaras de gas. Nos ocuparemos más adelante de este testimonio, cuando volvamos sobre la figura particular de Freddy Hirsch, pero ahora pasemos al desenlace del campo de las familias. La certeza sobre su destino final nos la darán las últimas palabras de Vrba:

Un doute pourtant... jusqu’à la fin... Car une fois encore, les SS avaient assuré: “Heidebreck!” S’ils quittaient le camp, les camions devaient prendre à droite, s’ils viraient à gauche, un seul but, cinq cent mètres: le crématoire! (ibíd.: 177-178)

A continuación de estas palabras, se inicia un plano (26:47) con la cámara al hombro acercándose a las escaleras que conducían al vestuario del Crematorio II, baja las escaleras y se detiene en un picado sobre el suelo de la entrada. Tras 35 segundos de silencio, oímos las palabras de Filip, “Cette nuit-là, je me trouvais au Crématoire II” y un movimiento ascendente de la cámara capta en

127 Un nuevo primer plano de Filip acompañan estas palabras (16:34-17:14). Aunque la suerte final de las familias parece ya estar decidida, las imágenes de los crematorios derruidos y los preparativos anunciados por Kaminski sobre su destrucción, junto con el nuevo aplazamiento de los planes asesinos refuerzan la sensación de suspense.

toda su longitud las ruinas de lo que fue el vestuario. Corte a un primerísimo plano del rostro de Müller durante más de seis minutos (27:30-33:47).

El *crescendo* dramático de los relatos de los testimonios que se aproximan a esa revuelta prevista y ansiada tiene un giro final. A continuación, llegamos al momento en el que Filip Müller narra el gaseamiento de los judíos checos, posterior al despliegue de una violencia inusual para conducirlos a las cámaras de gas. Ya transcribimos anteriormente la literalidad de su testimonio por lo que solo reproduciremos el fragmento en el que él, dispuesto a participar en la rebelión suicida planeada anteriormente, renuncia a todo, incluso a seguir viviendo.

La violence culmina quand ils voulurent les forcer à se dévêtir. Quelques-uns obéirent, une poignée seulement. La plupart refusèrent d'exécuter cet ordre. Et soudain, ce fut comme un choeur. Un choeur...

Ils commencèrent tous à chanter. Le chant emplit le vestiaire tout entier, l'hymne national tchèque, puis la Hatikva retentirent. Cela m'a terriblement ému, ce... ce...

(Entre lágrimas y con la voz quebrada) *Arrêtez, je vous en prie!*

C'est à mes compatriotes que cela arrivait...

Et j'ai réalisé que ma vie n'avait plus aucun valeur.

À quoi bon vivre?

Pour quoi? Alors je suis entré avec eux dans la chambre à gaz, et j'ai résolu de mourir. Avec eux. (ibíd.: 179-80).

Nuevamente nos encontramos con un solapamiento de la suerte de las familias judías checas y el miembro del *Sonderkommando*. Entre la participación en una insurrección suicida y la aceptación de la propia muerte no existe el abismo plasmado en los relatos entre el héroe y el cordero. Las palabras de Filip Müller que preceden a la narración del canto de las víctimas muestran el momento límite en el que las víctimas abandonan su intención de lanzarse contra sus verdugos y mantienen su dignidad con el simbólico canto del himno checo y la Hatikva:

Tous se sont mis à crier, à implorer: "Heydebreck était une duperie! On nous a menti!, Nous voulons vivre! Nous voulons travailler!" Ils fixaient droit dans les yeux les bourreaux SS. Mais ceux-ci demeuraient impassibles, se contentant de regarder. Il y eut soudain un mouvement dans la foule, sans doute voulaient-ils se ruer vers les sbires et leur signifier à quel point ceux-ci les avaient trompés. Mais des gardes ont alors surgi, armés de gourdins, et d'autres encore furent blessés. (ibíd.: 179)

La decisión de Filip Müller, abortada en el último momento por las palabras que una conocida le dirige en la cámara de gas, de suicidarse cuando había estado involucrado en los planes de resistencia plantea lo absurdo de concebir en el contexto del Holocausto la resistencia y el suicidio individual como elecciones disyuntivas. La encarnación de esta cuestión la encontraremos en el relato sobre Freddy Hirsch.

3.A.2 DE LA REBELIÓN AL SUICIDIO

La atención prestada al destino de quien estaba designado a encabezar la revuelta y su renuncia final a rebelarse abunda en esta concepción de la víctima. Pese a su larguísima extensión, creemos conveniente que sean las palabras de Rudolf Vrba, testigo por excelencia y gran narrador, quien nos cuente quién era y qué sucedió con Freddy Hirsch:

Vrba: *Bien sûr, une de mes missions était de découvrir qui parmi ces Juifs tchèques avait un esprit de résistance, afin d'établir des contacts.*

Lanzmann: *Vous étiez déjà membre de la Résistance?*

Vrba: *Oui. Ma position me permettait de me déplacer sous divers prétextes, comme porter des papiers au bureau central, et donc de faire passer des messages, d'en recevoir.*

*Et parce que mon camp jouxtait le camp des Tchèques, j'étais chargé de découvrir si, parmi eux, certains étaient capables de former un noyau de résistance.*¹²⁸

*Nous trouvâmes bientôt plusieurs anciens des Brigades internationales d'Espagne et très rapidement j'eus une liste d'environ quarante personnes ayant eu dans le passé une activité antinazie.*¹²⁹

Une personnalité exceptionnelle se révéla: un homme du nom de Freddy Hirsch. C'était un Juif allemand, qui avait émigré à Prague. Il montrait un intérêt considérable pour l'éducation des enfants qui se trouvaient là. Il connaissait le nom de chacun, et par sa droiture et son éclatante dignité, il devint en quelque sorte le chef spirituel du camp des familles.

*Mais le 7 de mars approchait. Et nous guettions les signes avant-coureurs de ce qui était supposé arriver. Dont nous n'étions pas certains...*¹³⁰ (ibíd.: 171)

Tras esta presentación del protagonista del relato, la película intercala el testimonio citado anteriormente en el que Filip Müller (11:49-17:14) certifica los preparativos en los crematorios para el gaseamiento del campo de familias. La narración es retomada por Rudolf Vrba :

...¹³¹ J'eus un entretien avec Freddy Hirsch et lui expliquai qu'une des raisons du transfert de son transport dans le camp de quarantaine était peut-être qu'ils allaient tous être gazés le 7 mars. Il me demanda si j'en étais certain.

128 Mientras escuchamos estas palabras, la imagen nos ofrece un primer plano muy cercano de Vrba (9:10-10:00).

129 (10:00-10:30) Tras unos segundos de silencio, la imagen corta para ofrecernos un plano general en picado sobre la hierba crecida en el interior del campo, las alambradas y los puestos de vigilancia. Sobre este paisaje estático y siniestro, en el centro de la imagen, se agitan dos conejos. Un corte muestra un plano mucho más cercano de un conejo corriendo a toda velocidad hacia la alambrada, se detiene y la atraviesa. Su escapada coincide con la "activité antinazie". Imposible cualquier interpretación de estos planos sin recurrir a la analogía entre los minúsculos conejos y los deportados judíos.

130 La imagen corta a una panorámica de acompañamiento de dos niños, uno portando una bicicleta y otro una mochila escolar, cruzando por el campo de concentración y saliendo al exterior (10:31-11:48). La acción mostrada, salir del campo, como el interés de Hirsch en la infancia explicarían este extraño ensamblaje de imagen y banda sonora.

131 Durante casi un minuto (17:14-18:06), el relato de Vrba nos informa del falso rumor sobre Heidebreck y de la separación del primer transporte y su traslado al campo de cuarentena BIIA, el campo de Vrba, y de la posibilidad de este de entrevistarse directamente con Hirsch. La imagen acompaña su testimonio con un *travelling* de los barracones desde un camino que conduce a la entrada de un nuevo sector del campo. Por corte directo, la imagen nos muestra un plano medio cercano de Vrba al comenzar el relato de su su entrevista.

Non, lui dis-je, mais l'éventualité est très sérieuse, car il n'y a aucun indice d'un transport prêt à quitter Auschwitz...¹³²

Freddy Hirsch fit des objections. Il était rationnel. Selon lui, c'était un non-sens qu'on les garde six mois, en donnant aux enfants du lait et du pain blanc, pour les gazer à la fin.¹³³

Le lendemain, la Résistance me confirma que le gazage était certain: le commando spécial avait reçu le charbon pour les brûler, ils savaient exactement combien allaient être gazés, qui allait l'être... C'était planifié!¹³⁴

Je repris contact avec Freddy et lui expliquai qu'il n'y avait aucun doute: son transport, lui inclus, serait gazé dans les quarante-huit heures.¹³⁵

Alors, il commença à se tourmenter. Il dit: qu'arrivera-t-il aux enfants si nous nous révoltons? Il leur était très attaché.

Lanzmann: Combien d'enfants?

Vrba: Une centaine

Lanzmann: Et d'adultes aptes à se battre?

Vrba: Le noyau était d'une trentaine environ, mais la prudence était désormais inutile et alors, tout dépend... L'heure venue, même une vieille peut saisir une pierre. Qui se battra, difficile à prévoir! Mais il fallait un noyau et une personnalité de chef aussi, ces petits détails ont leur importance.

Il me dit donc: "Si nous nous révoltons, qu'arrivera-t-il aux enfants? Qui prendra soin d'eux?" Je répondis: "Une chose est sûre, il n'y a pas d'issue pour eux. Ils mourront de toute façon. C'est certain. A cela nous ne pouvons rien. Mais ceci par contre dépend de nous: qui périra avec eux? Combien de SS mourront? Jusqu'où réussirons-nous à bloquer la machinerie? Sans parler de la possibilité pour quelques-uns de s'évader au cours du combat, de tenter une percée, car, une fois la révolte déclenchée, des armes peuvent changer de mains". Et j'expliquai à Freddy qu'il n'y a pas une chance, pour lui ou pour tout autre de son transport, pour autant que nous le sachions, de survivre au-delà de quarante-huit heures.

Lanzmann: Cela se passait où?

Vrba: Dans ma chambre, au bloc. Je lui dis aussi qu'un chef était indispensable et qu'il avait été choisi. Il me répondit qu'il comprend la situation qu'il lui est impossible de décider à cause des enfants: il ne voit pas comment il peut ainsi les abandonner à leur sort. C'était leur "père". Il n'avait que trente ans. Mais sa relation avec les enfants était très profonde.

Bien sûr, il comprend la logique de mon raisonnement et il aimerait y réfléchir pendant une heure. Puis-je le laisser seul une heure? Ayant alors, de par ma fonction, une pièce à moi, je le laissai dans ma chambre dans laquelle il y avait une table, une chaise, un lit et de quoi écrire.

Une heure plus tard, à mon retour, je le trouvai allongé sur mon lit, à l'agonie. Son visage était cyanosé, sa bouche blanche d'écume. Je compris qu'il s'était empoisonné. Mais il n'était pas mort. Je connaissais un certain Dr Kleinmann.

132 El testimonio continúa con el fragmento citado más arriba sobre las condiciones excepcionales de este transporte para encabezar una rebelión que sería seguida por los miembros del comando especial. La imagen ofrece un lento zoom hasta detenerse en un primer plano de Vrba (18:06-20:02)

133 (20:03-20:22) La cámara en mano nos conduce por un camino interno del campo hasta detenerse frente a una construcción derruida al fondo de la imagen, muy probablemente los restos de un crematorio.

134 (20:22-20:50) Plano fijo sobre otro ángulo, ahora mucho más cercano, de las instalaciones derruidas.

135 (20:50-21:15) Panorámica sobre esas instalaciones hasta encuadrar la laguna donde eran vertidas las cenizas.

*C'était un Juif français d'origine polonaise, très compétent. Je le fis venir immédiatement et le priai de faire le maximum pour Hirsch. Car c'est un homme important. Kleinmann conclut à un empoisonnement par une forte dose de barbituriques. Peut-être parviendrait-on à le sauver, mais il ne sera pas sur pied avant longtemps. Et puisqu'il doit être gazé d'ici quarante-huit heures, il –Kleinmann– juge préférable de laisser les choses en l'état et de ne rien faire.*¹³⁶

*Après le suicide de Freddy Hirsch, tout alla très vite...*¹³⁷ (ibíd.: 173-7)

El motivo de esta larga cita no ha sido otro que retener toda la fuerza dramática del relato de las circunstancias en las que se encontraban una víctima ante su inminente muerte y que den cumplida respuesta a la pregunta “cruel y tonta”, en palabras de Hannah Arendt, que cerraba todos los interrogatorios del fiscal Gideon Hausner¹³⁸, “¿Por qué no se rebeló usted?”

La memoria israelí de primera hora, caracterizada por la primacía de la resistencia y cierto reproche o vergüenza ante la pasividad de las víctimas, fue modulándose para albergar a los millones de judíos asesinados por los nazis. Esta tradición fijará el punto de partida de la representación de la víctima en *Shoah*, pero la película irá más lejos. En *Shoah* no encontraremos la disyuntiva entre la víctima y el héroe, mucho menos la preeminencia del segundo en la memoria oficial de los primeros años en Israel. Como podemos ver en la intercalación de la aceptación de los judíos checos de su muerte y del suicidio de Freddy Hirsch entre los distintos intentos de revuelta armada, así como por la interpretación ofrecida de estos levantamientos como actos suicidas abocados al fracaso, la resistencia adquiere un valor simbólico, sin ninguna trascendencia estratégica o militar. Desprovista del carácter guerrero, en *Shoah* la resistencia tiene dos interpretaciones genéricas: la lucha por la supervivencia del pueblo judío y el mantenimiento de la dignidad en las circunstancias más deshumanizadas.

Freddy Hirsch participa de ambas. Como narra Rudolf Vrba, Hirsch reunía “une personnalité exceptionnelle”, “droiture” y “éclatante dignité”, pero su tarea y pasión se dirigía a los niños reclusos en el campo de familias de Auschwitz. Su valor no puede ser comprendido ateniéndonos a su capacidad para responder violentamente al verdugo, sino por su entrega a los más pequeños, el futuro del pueblo judío, a pesar de los designios de muerte que pesan sobre todos ellos. La razón que le impidió dar el paso violento requerido para encabezar la rebelión nada tiene que ver con su miedo a

136 (21:15-25:25) La imagen que acompaña a todo este fragmento durante más de cuatro minutos no es otra que el primer plano de Vrba. Se enfatiza así la fuerza del relato y la encarnación de un testigo de primerísima mano de la muerte de Freddy Hirsch.

137 Su testimonio continúa con la reiteración del anterior juicio de Vrba sobre la nulidad de las actividades de resistencia habituales con respecto al genocidio de los judíos: “J'allai ensuite au camp IID pour établir le contact avec les leaders de la Résistance. Ils me donnèrent du pain pour les Juifs tchèques! Et des oignons! Ils me dirent qu'aucun décision n'avait été prise, de revenir plus tard...” (ibíd.: 177)

138 Lanzmann, a propósito del juicio contra Eichmann: “Después de leer las actas, me convencí de que fue un proceso de ignorantes: los historiadores habían trabajado demasiado poco todavía, el presidente y los jueces estaban mal informados, el fiscal Hausner pensaba que las soflamas morales y pomposas suplantarían su falta de conocimiento –confundía Chelm con Chelmno, entre otros cien errores más–... (Lanzmann 2011: 423)

la muerte, su suicidio bien lo atestigua, sino “qu’il lui est impossible de décider à cause des enfants: il ne voit pas comment il peut les abandonner à leur sort. C’était leur père”. Su valor y dignidad se asientan en su compromiso con la vida, con los más pequeños y con el futuro de su pueblo, pero no en su coraje guerrero para infligir bajas al enemigo.

3.B LA RESISTENCIA VITAL Y LA DIGNIDAD. ADAM CZERNIAKOW

El relato del exterminio del campo de familias de Auschwitz acaba con la evasión de Rudolf Vrba para dar cuenta al mundo de la destrucción de los judíos en Auschwitz. A continuación, tendrá lugar el largo testimonio de Jan Karski, del que ya nos ocupamos, sobre su descubrimiento de la realidad del gueto de Varsovia. Con este relato se inicia la parte final de la película que durará más de 100 minutos sobre el gueto de Varsovia¹³⁹, que puede dividirse en tres grandes bloques: el relato de Jan Karski sobre lo que vio en las calles del gueto, la figura de Adam Czerniakow y las entrevistas a Zuckerman y Simha Rotten, alias “Kajik”. Nuestro interés se centra ahora en el segundo de los bloques, el dedicado al presidente del Consejo Judío del gueto de Varsovia y que se extiende a lo largo de 38 minutos¹⁴⁰.

Shoah es poco dada a protagonismos individuales y, al igual que el destino de Freddy Hirsch se enmarcaba en el proceso más general del exterminio de los judíos provenientes de Theresienstadt, el destacado papel de Adam Czerniakow se contrapone con fragmentos de la entrevista a Franz Grassler. Grassler fue adjunto del Dr. Auerswald, el comisario nazi del gueto de Varsovia, y sus respuestas a las preguntas de Lanzmann nada aportan al retrato particular de Czerniakow, obra exclusiva debida a las palabras de Raul Hilberg, pero sí se ofrecen como el contrapunto al presidente del Consejo Judío de Varsovia. Ambos tuvieron a su cargo la gestión y el poder sobre los habitantes del gueto, pero aquí se detienen sus semejanzas y es el matemático montaje de Lanzmann el que se encarga de enfrentarlos durante esta larga secuencia. Estamos ante un montaje alterno en un sentido amplio del término, ya que el trabajo del director no solo se limita a ofrecer un relato desde dos puntos de vista distintos y complementarios, sino que el resultado final ofrecerá dos retratos morales completamente contrapuestos. Veamos cómo el trabajo de montaje ofrece el contraste para la representación del presidente del Consejo Judío del gueto de Varsovia.

139 Recordemos al lector que el gueto de Varsovia era el paisaje por el que se movían los héroes de la resistencia tan representativos de la primera memoria institucional. No nos ocuparemos en profundidad de la transformación de este espacio en *Shoah* porque su reescritura se asemeja en muchos aspectos a la transformación de sus pobladores, de héroes-resistentes a víctimas, pero sí conviene insistir en esta interpretación para poder explicar la presencia e importancia del gueto de Varsovia en la película.

140 Puede ser debido a una simple casualidad o consecuencia del sutil metrónomo que construye *Shoah*, pero las tres grandes secuencias que se encadenan: la destrucción del campo de familias de Auschwitz, el testimonio de Jan Karski y la secuencia de la que nos ocuparemos aquí tienen una duración, segundos arriba o abajo, de 38 minutos.

Esta larga secuencia cuenta con diez fragmentos que se van encabalgando por alusiones temáticas y por oposiciones entre los personajes de Grassler y Czerniakow. La secuencia se cierra con un fragmento enigmático, y no es el único en *Shoah*, que no aporta ninguna información narrativa y que actúa como clímax emocional. Este décimo fragmento empieza con una panorámica extremadamente lenta sobre una explanada de una campiña nevada. El terreno, allanado y despejado de árboles, nos hace suponer que allí hubo alguna instalación de la que ahora no queda ni el más mínimo resto. El espectador puede suponer que la imagen que se le ofrece es el estado actual del emplazamiento de algún centro de exterminio y, aquellos que tengan un conocimiento más profundo de la historia, tal vez puedan conjeturar que la ubicación corresponda al campo de Treblinka, donde fueron conducidos la mayoría de los transportes que partieron desde el gueto de Varsovia, pero la película no ofrece ninguna información detallada al respecto.

Tras cuarenta segundos de panorámica en silencio, surge la voz de una mujer entonando una balada en yidis, la voz de otra mujer intenta sumarse a la canción, sin duda recuerda bien la melodía y la letra, pero algo le impide cantar con normalidad. Treinta segundos después, la cámara corta abruptamente sobre el primerísimo plano de una anciana llorando con la cabeza gacha. Intenta acompañar de nuevo a la cantante, a la que dirige alguna mirada a su derecha, fuera del cuadro, pero sus esfuerzos resultan baldíos y la mueca y el llanto se apoderan de ella de nuevo. Sus manos cubren su rostro, ya no lo intentará más, su cabeza se balancea ligeramente, entregada al suave espasmo de sus sollozos. El retroceso de la cámara nos descubre a la cantante a la izquierda de la anciana. La escena no puede ser más hogareña: las dos mujeres están sentadas una junto a otra en un pequeño sofá lleno de cojines; una pared y una ventana al fondo, cuya repisa sirve de asiento para varias plantas, cierran el plano tras las protagonistas; la cercanía de la cámara da cuenta del reducido espacio en el que nos encontramos, un modesto salón familiar; entre ambas, un ovillo de lana y entre las manos de la cantante, mucho más joven, unas agujas de punto. Aparecen los títulos en la imagen: “New York. Madame Gertrude Schneider et



sa mère, survivantes du ghetto”¹⁴¹. Retengamos en la memoria la descripción de esta breve secuencia para cuando nos detengamos en algunos aspectos, especialmente las últimas palabras, de Franz Grassler.

Analicemos ahora la dialéctica establecida entre los otros nueve fragmentos que conforman la secuencia y confrontan a Grassler con Czerniakow, tanto por el contenido de las secuencias como por su intercalación total. Aunque el estudio de las secuencias de la entrevista a Grassler debiera formar parte del capítulo dedicado a la representación de los verdugos, lo incluiremos aquí por su carácter vicario de la descripción de Czerniakow. La cuestión es de suma trascendencia para el proyecto de Lanzmann: se trata de deslindar la zona gris que enturbiaba la rememoración de las víctimas. Si desde la publicación del trabajo de Hilberg y el juicio contra Adolf Eichmann el papel de los Consejos Judíos era una cuestión límite y problemática, un estamento intermedio que participaba de la suerte de las víctimas pero que compartía responsabilidad con los verdugos, la yuxtaposición de los dos en la película debe servir para tajear taxativamente ambas condiciones.

El primer fragmento de esta secuencia comienza con una pregunta de Lanzmann a Grassler: “Vous n’avez pas de souvenirs de ce temps-là?”; “Très peu”, responde. Tras un montaje de fragmentos de la



141 Así aparece en la edición de los diálogos de la película (Lanzmann 1985: 212). La edición española de la película en DVD todavía resulta más críptica que la versión original, pues el cartel únicamente identifica el lugar de filmación y los personajes: “Nueva York. La señora Gertrude Schneider y su madre”, omitiendo la referencia al gueto. La consulta de la transcripción de la entrevista a Gertrude Schneider evidencia que ambas sobrevivieron al gueto de Riga, sobre el cual escribió un libro Gertrude (Gertrude Schneider: *The Riga Ghetto, 1941-1943*, Nueva York, City University of New York, 1973). Este salto espacial pone de manifiesto que la presencia de ambas en esta larga secuencia únicamente tiene una finalidad emocional. Esta fragmento resulta sorprendente en *Shoah*. La obsesiva identificación de lugares y la precisa ubicación de todos los testigos que rigen en toda la película parecen suspenderse aquí donde no aparece ninguna referencia a la explanada inicial y dos supervivientes del gueto de Riga son insertadas en la larga secuencia final sobre el gueto de Varsovia sin ninguna especificación.

entrevista¹⁴² que sirven para presentar al personaje¹⁴³, el final se cierra con la sorpresa de Grassler por la supervivencia del diario de Czerniakow¹⁴⁴. El personaje queda retratado por sus funciones en la administración del gueto, por su total falta de recuerdos del gueto y por la defensa argumentativa de su amnesia.

Tras las palabras de asombro de Grassler por la salvación del diario, la cámara (1:21.32), desde dentro de un coche, circula por una carretera que bordea una zona residencial de Burlington-Vermont (USA), así lo informa un título, hasta detenerse frente a la puerta del garaje de una casa¹⁴⁵ (1:22:36). La película cede el testigo a Raul Hilberg, cuyo primer plano aparece a continuación, quien reivindica la importancia de Czerniakow¹⁴⁶ por la escritura de su diario:

Adam Czerniakow commença à tenir un journal la première semaine de la guerre avant l'entrée des Allemands à Varsovie et avant même de devenir le responsable de la communauté juive.

142 En toda esta larga secuencia, tanto para la entrevista a Grassler como a Hilberg, Lanzmann recurre a planos distintos a los primeros planos de los entrevistados para someter sus declaraciones a un montaje en la banda sonora. En esta primera entrevista, por ejemplo, Lanzmann comienza con una serie de vistas aéreas de la actual Varsovia (1:17:19). Antes de escuchar el inicio de la entrevista, unos títulos en la imagen nos informan: “Varsovia. Próximo personaje, Dr. Franz Grassler, adjunto de Auerswald, el comisario nazi del ghetto de Varsovia”. La primera pregunta de Lanzmann: “Vous n’avez pas...” aparece en 1:18:09 pero no corresponde con el inicio de la entrevista. En la traducción al inglés de la transcripción de la entrevista completa, esta pregunta la encontramos en la página 5. La respuesta de Grassler también aparece en esta misma página, pero entre la pregunta y la respuesta, se han cortado de la banda sonora alguna pequeña intervención de Lanzmann y Grassler. Para que el lector se haga una justa idea del trabajo de montaje de Lanzmann sobre la banda sonora, reproduciremos el resto del diálogo montado en la película y pondremos entre paréntesis las páginas correspondientes a la traducción de la transcripción íntegra de la entrevista (aunque para comprobar la literalidad de los diálogos hemos consultado también la transcripción original en alemán con la que trabajó el propio director): Lanzmann: “Je vais vous aider à vous souvenir” (6), “Vous étiez, à Varsovie, l’adjoint du Dr. Auerswald” (esta frase no corresponde literalmente con ningún fragmento de la transcripción por lo que posiblemente fuera grabada por Lanzmann con posterioridad a la entrevista); Grassler: “Oui” (1); Lanzmann: “Le docteur Auerswald était...” (3); Grassler: “Commissaire du “district juif” de Varsovie” (también p. 3 pero entre la intervención de Lanzmann y Grassler han sido cortadas unas palabras de Lanzmann); a partir de este momento, la imagen muestra el primer plano de Grassler durante la entrevista y, tanto la imagen como la banda sonora, son reproducidas en continuidad tal y como se desarrolló la entrevista, sin ser sometida a montaje (en la transcripción de la traducción inglesa, este diálogo comienza en la p. 7).

143 Mediante estas operaciones, el espectador es consciente de la pertenencia del próximo entrevistado a las autoridades nazis del gueto antes de oír su voz o ver su imagen. El montaje de las declaraciones del entrevistado, previas a su aparición ante la cámara, también lo califican como alguien que elude toda su responsabilidad y que parece haber optado por una amnesia que él mismo considera normal y saludable.

144 Durante un breve silencio y, tras la mención al diario de Czerniakow (1:21:07), un título superpuesto en la imagen nos informa de que Czerniakow era el presidente del Judenrat (consejo judío) de Varsovia.

145 No nos extenderemos en las diferencias entre las entrevistas a los dos personajes, pero sí conviene apuntar algunos pequeños matices que marcan la puesta en escena. Hilberg aparece en un ambiente íntimo y relajado –exterior de su casa, mobiliario doméstico en el fondo de la imagen, cenicero en el que fuma Lanzmann, gestos y miradas cómplices del entrevistado a su entrevistador–, mientras Grassler lo vemos sentado entre una mesa blanca y una pared gris sin ningún ornamento (el personaje parece literalmente atrapado, más si tenemos en cuenta que el entrevistador está frente a él, a su derecha, la cámara le cierra el paso y, a su izquierda, aparece la mano de una persona que forma parte del equipo entrevistador). La película se entrega al discurso del historiador y Lanzmann apenas lo interrumpirá para pedirle alguna explicación; por el contrario, la entrevista al desmemoriado burócrata estará marcada por la confrontación, los silencios, las preguntas directas, las respuestas breves y evasivas.

146 También sometido a un montaje sonoro, el fragmento se construye sobre cuatro extractos distintos de la transcripción de la entrevista íntegra, por lo que recurre a los planos de recurso del trayecto por carretera hasta llegar a la casa del historiador.

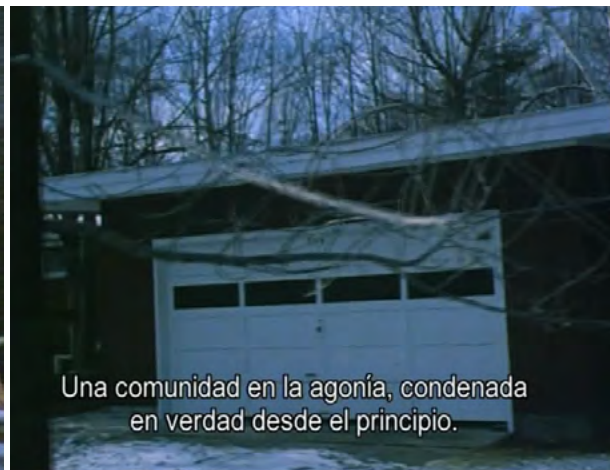
Et il continua, écrivant quotidiennement, jusqu'à l'après-midi du jour où il se suicida. Il nous a laissé une fenêtre par laquelle nous pouvons observer une communauté juive au terme de son existence. Communauté à l'agonie, condamnée en vérité dès le début.

Et par là, Adam Czerniakow a accompli quelque chose de très important. Il n'a pas sauvé les siens. Pas plus que les autres chefs juifs. Mais il nous a fait le récit de ce qui leur est arrivé, jour après jour.

Et il l'a fait malgré un travail incessant. Car c'était un homme qui ne connaissait ni trêve ni repos.

Chaque jour ou presque, il écrivit: sur le temps qu'il fait, sur ses rendez-vous matinaux, sur tout. Mais il n'omit jamais d'écrire. Quelque chose en lui le porta, le poussa, l'astreignit au cours des années, presque trois ans de sa vie sous la loi allemande.

Et ainsi, peut-être parce que son style était si dépourvu d'emphase, nous savons aujourd'hui comment il a vécu les choses, comment il les a perçues, identifiées, comment il y a réagi. Et même de ce qu'il tait, nous déduisons ce qui s'est passé. (Lanzmann 1985: 197-8)



Frente a la amnesia del adjunto al comisario nazi del gueto, nos encontramos con el testimonio de la víctima, pero, además, el encargado de valorarlo no es otro que Raul Hilberg, el gran historiador de la destrucción de los judíos de Europa y quien siempre había apartado, como ya vimos con anterioridad y le había sido reprochado por las autoridades científicas del Yad Vashem, los relatos de los testigos como fuente fiable para la escritura de la historia. El contraste inicial ya destaca la fiabilidad del testimonio de la víctima, por su perspectiva, tenacidad y estilo, frente a la desmemoria –todo hace pensar que pretendida con el fin de evacuar la responsabilidad de su actuación– del verdugo.

Un nuevo corte en la entrevista con Hilberg (1:24:21), con distintos planos de recurso sobre una antigua casa –resto del antiguo gueto de Varsovia–, introduce un nuevo tema:

Il y a dans le journal de continuelles allusions à la fin. Féru de mythologie grecque, il se décrit portant une tunique empoisonnée comme Hercule.

Il sait en son tréfonds que les Juifs de Varsovie sont condamnés.



Et certains passages son saisissants à cet égard:

¹⁴⁷*Sarcastiquement, si c'est le mot, il note, en décembre 1941, que l'Intelligentsia se meurt!*

Jusqu'alors, seuls les pauvres mouraient, mais, désormais, c'est le tour de l'Intelligentsia...

Lanzmann: Pourquoi distingue-t-il l'Intelligentsia

Hilberg: Parce qu'il y a, au ghetto, des seuils de sensibilité à la famine, variable selon les classes. D'abord les pauvres, puis la classe moyenne. Au sommet de celle-ci, l'Intelligentsia. Quand elle meurt à son tour, cela va très très mal.

N'oubliez pas: la ration moyenne était de 1200 calories. (ibíd.: 198-9)

Dejemos las restantes palabras de este fragmento, sobre las que volveremos más tarde para perfilar el retrato ofrecido de Czerniakow, y saltemos a la siguiente intervención de Grassler:

Lanzmann: Alliez-vous au ghetto?¹⁴⁸

Grassler: Oui, mais rarement. Quand je devais voir Czerniakow

Lanzmann: Et comment était-ce? Les conditions de vie?

Grassler: Affreuses.

Oui, épouvantables

...

Nous, au Commissariat, nous cherchions à maintenir le ghetto, pour la main d'œuvre, mais surtout pour la lutte contre les épidémies, contre le typhus.

C'était le grand danger

...

147 La imagen (1:25:27) vuelve sobre un primer plano de Raul Hilberg.

148 Este fragmento comienza (1:27:53) con un plano medio de Grassler sentado frente a la mesa, con un bolígrafo entre las manos. El silencio se prolonga a lo largo de doce segundos mientras el zoom de la cámara lo encuadra en un primer plano.

Lanzmann: *Mais pourquoi y avait-il le typhus au ghetto?*

Grassler: *Le typhus, je ne sais pas. Le danger de typhus, oui. Justement à cause de la faim. Car les gens avaient trop peu à manger. C'est ça qui était terrible...*

... *Nos services, au Commissariat, faisaient de leur mieux pour nourrir le ghetto, précisément pour qu'il ne devienne pas un foyer d'épidémies.*

...

Lanzmann: *Czerniakow écrit aussi qu'une des raisons de l'édification du mur du ghetto était bien cette peur allemande.*

Grassler: *Oui, oui, c'est sûr! Peur du typhus*

...

Mais imaginez cette masse humaine entassée dans le ghetto. Car il n'y a pas eu que les Juifs de Varsovie, mais ensuite les autres.

Le danger ne cessait de grandir. (ibíd.: 200-1)

La valoración que hace Hilberg de la actuación del presidente del Consejo Judío de Varsovia se apoya en algunos pasajes de su diario que retoman la cuestión sobre el tifus y el muro del gueto:

...

Hilberg: *Il plaide, il intercède. Il ne discute pas.*

Il discute quand il a non seulement à bâtir le mur, mais à le payer. Si le mur est une mesure d'hygiène qui protège Allemands et Polonais des épidémies juives, alors pourquoi les Juifs devraient-ils payer? Aux immunisés de payer le vaccin. Que les Allemands paient! Et Auerswald réplique: "Bel argument, Vous le soutiendrez... un jour dans une conférence internationale. En attendant, payez!" ... (ibíd.: 202)

El diálogo fílmico que mantiene Lanzmann entre los argumentos de Grassler y las entradas del diario de Czerniakow nos ha introducido ya en la cuestión nodal de la gestión de la comunidad judía de Varsovia. Tras destacar Hilberg la insuficiente ración alimentaria para que el gueto continuase con vida, Grassler afirma que en el Comisariado se esforzaban por el mantenimiento de la mano de obra y la lucha contra las enfermedades. Las cuestiones de Lanzmann a Grassler sobre las causas del tifus revelan el cinismo de las autoridades que manifiestan combatir aquello que su gestión provoca: el hambre, el hacinamiento humano dentro de la zona amurallada. La disyuntiva en la gestión nazi y judía del gueto tomará como caso concreto la simbólica construcción del muro. El muro servirá como elemento divisorio entre los gestores de una parte y la otra. Por la parte alemana, el muro debía servir para protegerlos del contagio de las enfermedades judías. Las palabras de Czerniakow recogidas por Lanzmann afirman que una de las razones nazis para la construcción del muro se fundaba en el prejuicio racista que identificaba a los judíos con el tifus. Prejuicio autocumplido, pues será el amurallamiento del distrito judío el que impida el abastecimiento de la población y agrave

el deterioro de las condiciones de vida que conduzcan a la propagación de las enfermedades¹⁴⁹. Por parte de las autoridades judías, la construcción del muro ejemplifica su hoja de ruta: posibilismo y negociación incluso en las condiciones más extremas. Czerniakow es perfectamente consciente de los perjuicios para la población judía del encierro, pero también sabe que no es posible ni su negativa a la imposición nazi ni su falta de colaboración en la aplicación de medidas perniciosas. Su actuación se limita a intentar no pagar el coste de la construcción. Dados los escasísimos recursos para el mantenimiento de la población judía, la inversión en esta obra requería necesariamente la reducción de otras partidas infinitamente más necesarias¹⁵⁰: alimentación, medicinas, hospitales, alojamientos... Su fracaso en dicha negociación da cuenta del estrechísimo margen de maniobra con el que contaban los “poderosos” Consejos Judíos.

Plasmada ya la disyuntiva de los dos gestores del gueto, de la completa y total responsabilidad de los alemanes, la confrontación ahonda en los objetivos antagónicos de ambos.

Lanzmann: *Il y avait une politique allemande pour le ghetto, à Varsovie. Et quelle était cette politique?*

Grassler: *Là, vous m'en demandez trop. La politique qui a finalement abouti à l'extermination, à la "Solution finale", nous en ignorions tout, bien sûr.*

Notre tâche était de maintenir le ghetto, et de conserver les Juifs autant que possible comme force de travail.

*Le dessein du Commissariat était tout autre, au bout du compte, que celui qui a plus tard débouché sur l'extermination.*¹⁵¹

Lanzmann: *Mais savez vous combien des gens mouraient, chaque mois, au ghetto, en 1941?*

Grassler: *Non. Ou si je l'ai su, je l'ai oublié.*

Lanzmann: *Mais vous le saviez: il y a des statistiques précises.*

Grassler: *Probablement, je l'ai su ...*

Lanzmann: *Oui. Cinq mille par mois.*

Grassler: *Cinq mille par mois? Oui. Eh bien...*

Lanzmann: *C'est beaucoup.*

Grassler: *C'est beaucoup, bien sûr. Mais il y avait beaucoup de monde au ghetto! Beaucoup trop, c'était le hic.*

149 “The Germans had originally justified the establishment of ghettos because of reports that typhus was occurring in the Jewish population. In fact, such cases in 1940 were relatively isolated and, more significantly, the lice-borne disease was seldom transmitted directly from person to person. It was the ghetto, and the consequent breakdown of hygiene, which provided ideal conditions for an epidemic. The number of cases began to increase in the Spring of 1941 and reached a peak of 3,434 reported cases in October of that year” (Hilberg en Czerniakow 1999: 55)

150 Las referencias a la falta de dinero, a los impagos a los propios trabajadores, a los recursos necesarios para el mantenimiento de los hospitales es constante en su diario. Czerniakow (1999).

151 Aquí se produce un corte en la entrevista. Gracias a la transcripción (págs. 9-10), podemos comprobar cómo ha habido todo una serie de preguntas y respuestas omitidas en el montaje que han conducido a la pregunta tan directa que le hará Lanzmann a continuación. La imagen cortará a un primer plano todavía más cercano del entrevistado.

Lanzmann: *Beaucoup trop!*

Grassler: *Beaucoup trop!*

...

Lanzmann: *Vous dites que vous vouliez maintenir le ghetto.*

Grassler: *Notre mission était non pas annihiler le ghetto, mais le garder en vie, de le maintenir...*

Lanzmann: *Mais que signifie "vie", dans de telles conditions?...*

Grassler: *C'était là le problème. C'était là tout le problème*

Lanzmann: *Mais les gens mouraient dans les rues. Il y avait des cadavres partout.*

Grassler: *Justement... c'était le paradoxe!*

Lanzmann: *Un paradoxe, vous croyez?*

Grassler: *J'en suis certain.*

Lanzmann: *Mais pourquoi? Pouvez-vous m'expliquer?*

Grassler: *Non.*

Lanzmann: *Pourquoi non?*

Grassler: *Expliquer quoi?*

Lanzmann: *Ce n'était pas "maintenir"! Ces Juifs étaient exterminés chaque jour dans le ghetto. Czerniakow écrit...*

Grassler: *Pour vraiment le maintenir, il eût fallu des rations plus substantielles et pas cet entassement.*

Lanzmann: *Mais pourquoi n'y avait-il pas des rations plus humaines? Pourquoi? C'était une décision allemande, non?*

Grassler: *Il n'y a pas eu vraiment décision d'affamer le ghetto: la grande décision d'exterminer a été prise bien plus tard.*

Lanzmann: *Oui, Oui. Plus tard, en 1942.*

Grassler: *Justement. Notre mission à nous –c'est le souvenir que j'en ai– était de gérer le ghetto et naturellement, avec ces rations insuffisantes et ce surpeuplement, une mortalité élevée, et même excessive, n'était pas évitable.*

Lanzmann: *Oui. Mais que veut dire "maintenir" le ghetto dans de telles conditions: alimentation, hygiène, etc.? Que pouvaient faire les Juifs contre de telles mesures?*

Grassler: *Les Juifs ne pouvaient rien faire.*¹⁵² (ibíd.: 202-4)

Este agitado diálogo, que cuenta con una intervención muy activa del entrevistador no demasiado habitual en *Shoah*, ha servido para deslindar radicalmente la responsabilidad de los gestores.

152 Durante este último fragmento, la cámara, mediante zoom de alejamiento y acercamiento, ha estado jugando con un primer plano recortado sobre un fondo neutro y un primerísimo plano del entrevistado.

Las preguntas de Lanzmann van dirigidas a la aceptación por parte de los verdugos de todos los cargos. Pese a las declaraciones de Grassler acerca del compromiso del Comisariado alemán por el mantenimiento del gueto, las informaciones y preguntas no dejan lugar a dudas sobre la única política alemana aplicada, causante de una mortalidad extraordinaria entre los judíos reclusos. Resulta cínica la afirmación sobre la paradoja entre el cometido de las autoridades alemanas y los efectos producidos en la población judía, cuando son las condiciones impuestas las que provocan las consecuencias mortales. Es más, el diálogo evidencia la coherencia entre los primeros estadios de esta política conducente al exterminio y el desencadenamiento a gran escala de la aniquilación de los judíos al año siguiente. Para finalizar, es la confesión del propio verdugo quien debe exonerar de toda culpa a las víctimas sospechosas: “Les Juifs ne pouvaient rien faire”.

Czerniakow “ne pouvait rien faire” para salvar a los suyos, era consciente de que sus esfuerzos estaban condenados al fracaso; no obstante, su gestión obedecerá a una política consecuente con sus objetivos que nada tiene de pasiva.

Lanzmann: *Czerniakow avait vu un film avant la guerre: le commandant d'un paquebot, en train de couler, ordonne à l'orchestre de jouer un morceau de jazz. Dans son journal, le 8 de juillet 1942, pas même deux semaines avant sa mort, il s'identifie au commandant de ce navire qui sombre. Mais lui, c'est un festival pour enfants qu'il organise au ghetto.*

Hilberg: *Oui, tournois d'échecs, théâtre, fête enfantine, tout existe jusqu'au dernier instant. Mais ce sont des symboles! Ces manifestations culturelles ne servent pas seulement à affermir le moral, comme Czerniakow veut le croire, mais elles sont symboliques de la posture constante du ghetto: guérir ou essayer de guérir des malades qui seront bientôt gazés, tenter d'éduquer des jeunes qui ne grandiront jamais, donner du travail et créer des emplois dans une situation de faillite. Ils vont à l'avant, comme si la vie allait continuer. Ils ont une foi proclamée dans la survie de ghetto, même si tout leur prouve le contraire. La stratégie, jusqu'à la fin, est celle-ci: “Nous devons persévérer. C'est la seule stratégie. Nous devons minimiser les dégâts, les dommages, les pertes, nous devons continuer”. La continuité est l'unique sauvegarde. (ibíd.: 204-5)*

Expuesta ya la responsabilidad exclusiva de los verdugos y la impotencia de las víctimas, la decidida política asesina de los primeros y la lucha denodada y ciega de las segundas por la vida, queda una última confrontación entre Grassler y Czerniakow. Entre el presidente del Consejo Judío y el adjunto del comisario nazi del gueto de Varsovia, *Shoah* plasma el abismo moral que media. No es una cuestión ni matizable ni gradual de la gestión de asuntos ordinarios, no se trata de políticas distintas acordes con el bando al que cada uno pertenece, sino que estamos ante el radical antagonismo en la posición de cada uno de ellos ante la situación límite que supuso la constatación del exterminio de los judíos.

Las decisiones morales son actos de libertad individual y para calibrar adecuadamente la oposición entre distintas actitudes resulta necesario el posicionamiento de ambas ante el mismo acontecimiento, para que ninguna de ellas pueda vincularse a un grado de conocimiento distinto. De eso se encarga la película al colocar a Czerniakow y Grassler ante los presagios, primero, y la posterior certeza del exterminio.

Lanzmann: *Mais quand il se compare à ce commandant d'un navire qui sombre, il sait que tout.*

Hilberg: *Il sait, oui.*

Selon moi, il savait ou il présentait la fin dès octobre 1941: à cette date, il fait état des rumeurs alarmantes quant au sort des Juifs de Varsovie au printemps. Et aussi quand Bischoff, le SS chargé des échanges, lui dit que le ghetto n'est qu'une transition, sans plus précisions.

Il sait, il a des prémonitions car en janvier, on parle de l'arrivée de Lituaniens...

Il s'inquiète quand Auerswald disparaît pour Berlin vers le 20 de janvier 1942, date, on le sait, de la conférence de la Solution finale, la conférence de Wansee.¹⁵³

Et même si lui, Czerniakow, derrière son mur, ignore tout, il est tourmenté par le voyage d'Auerswald.

Il n'en sait pas le motif, mais il en est sûr: rien de bon n'en sortira. En février, les rumeurs se multiplient, en mars, elles se précisent: il enregistre le départ des Juifs du ghetto de Lublin, de Mielecz, de Cracovie et de Lwow.¹⁵⁴

Et il se dit que quelque chose se prépare peut-être pour Varsovie même.

Et chaque page dès lors est lourde d'angoisse.

Lanzmann: ¹⁵⁵*Quand Czerniakow apprend, en mars 1942, qu'on déporte les Juifs de Lublin, Lwow et Cracovie –et nous savons maintenant qu'ils partaient pour Belzec—¹⁵⁶, se demande-t-il où ils sont emmenés, et pourquoi?*

Hilberg: *Non. Jamais. Il nomme aucun lieu. Mais nous ne pouvons pas décider qu'il ignorait ces camps. Il n'en parle pas dans son journal. C'est tout!¹⁵⁷ Et nous savons par ailleurs que l'existence de camps de la mort est déjà connue à Varsovie, en juin en tout cas. (ibíd.: 205-6)*

153 Toda esta secuencia muestra un primer plano de Hilberg en su domicilio hasta este punto en el que la imagen muestra, mediante un zoom de alejamiento, la fachada del edificio en el que tuvo lugar la conferencia. Contra lo que podríamos suponer, no es este un plano de recurso para operar un montaje en la banda sonora. Esta es interrumpida para mostrarnos las imágenes de la casa de Wansee e introducir un título aclaratorio, "Aquí se celebró la conferencia de la Solución final", pero a continuación la banda sonora retoma la entrevista donde había sido cortada.

154 Aquí sí encontraremos un corte en la continuidad de la entrevista de la página 117 a la página 121 de la transcripción. Evitando todo el detalle de esas deportaciones y su conocimiento dentro del gueto. También creemos que existe un montaje todavía más sutil y difícil de demostrar en la misma banda sonora que tendría como única finalidad retardar el tempo introduciendo momentos de silencio entre una frase y la siguiente. Para evitar la percepción de este corte en la banda sonora, la película introduce una banda sonora paralela del sonido ambiente del plano de recurso de la mansión de Wansee en la que podemos escuchar el cantar de los pájaros y el ruido del tráfico. Creemos que en estas líneas se da este tipo de ralentización de las frases de Hilberg aumentando así la gravedad de los presagios.

155 Nuevo plano de recurso del emplazamiento actual del campo de Belzec con títulos impresos en la imagen: "Belzec, el emplazamiento del campo de concentración" y, tras cuarenta segundos de silencio, nuevo montaje en la banda sonora. Esta pregunta precedía a las dos líneas anteriores.

156 La complejidad del montaje en la banda sonora llega al extremo de que en esta misma pregunta formulada por Lanzmann, la cláusula explicativa "et nous savons maintenant qu'ils partaient pour Belzec" ha sido insertada de otro momento de la entrevista USHMM. Dicha introducción justificaría los planos de recurso referidos a Belzec. Consúltese las páginas 117 y 121 de la transcripción de la entrevista y las anotaciones hechas a mano del propio director.

157 Los planos de Belzec dan paso a planos de la estación de tren de Belzec y a diversos planos de trenes. Nuevamente el montaje en la banda sonora retarda el tiempo de alocución de las frases de Hilberg y nuevo montaje ensambla dos momentos distintos de la entrevista: "Non. Jamais" (121), "Il nomme aucun lieu" (117), "Mais nous ne pouvons pas... C'est tout" (118) y "Et nous... en tout cas" (117-8)

A continuación, las confusas declaraciones de Grassler sobre su grado de conocimiento del exterminio.

Lanzmann: *Pourquoi Czerniakow s'est-il suicidé?*

Grassler: *Justement, parce qu'il a réalisé qu'il n'y avait plus d'avenir pour le ghetto: sans doute a-t-il compris –avant moi– que les Juifs allaient être tués. Je suppose, comment dire... que les Juifs avaient déjà leurs excellents services secrets. Ils en savaient plus qu'ils n'auraient dû, plus que nous.*

Lanzmann: *Vous croyez?*

Grassler: *Oui, je le crois.*

Lanzmann: *Les Juifs en savaient plus que vous?*

Grassler: *Je suis convaincu. Convaincu.*

Lanzmann: *C'est difficile à accepter?*

Grassler: *L'administration allemande n'a jamais été informée de ce qui devait arriver aux Juifs.*

Lanzmann: *A quelle date la première déportation pur Treblinka?*

Grassler: *Je crois avant le suicide d'Auerswald.*

Lanzmann: *D'Auerswald?*

Grassler: *Non... de Czerniakow. Pardon.*

Lanzmann: *Le 22 juillet.*

Grassler: *C'étaient... ce sont des dates... Donc le 22 juillet 1942, début des déportations.*

Lanzmann: *Oui.*

Grassler: *Pour Treblinka.*

Lanzmann: *Et Czerniakow s'est suicidé le 23.*

Grassler: *Eh oui, c'est donc le lendemain. Ainsi, c'est bien cela, il avait compris que son idée –c'était son idée, je crois– d'un travail honnête avec les Allemands, afin d'agir au mieux pour les Juifs, il avait compris que cette idée, ce rêve étaient détruits.*

Lanzmann: *Que cette idée était un rêve.*

Grassler: *Oui. Et quand le rêve s'est évanoui, il a été jusqu'au bout. (ibíd.: 207)¹⁵⁸*

Imposible aceptar la ignorancia del adjunto al comisario nazi del gueto de Varsovia sobre el destino final de los judíos, incluso cuando ya están en marcha las deportaciones diarias desde el

158 Continuidad en todo el fragmento sin montaje en la banda sonora ni variación en el primerísimo plano de Grassler (1:45:30-1:47:27)

gueto con dirección a Treblinka y tras el suicidio de Czerniakow¹⁵⁹. No hubo información oficial sobre la suerte de los judíos deportados, ni Czerniakow dejó constancia del fin de sus ilusiones ante la insistencia de informaciones y rumores, pero, ante el momento fatídico, el presidente del Consejo Judío aceptará la realidad –en palabras de Hilberg en la introducción a la edición en inglés del diario de Adam Czerniakow: “Czerniakow tried not to accept the truth until the very last moment...” (Czerniakow 1999: 63)– y no encontrará salida. Frente a él, Grassler, más de treinta años después, continúa afirmando haberlo desconocido todo sobre los campos de exterminio hasta después de la guerra. Pasamos ahora al final de la confrontación:

Lanzmann: *Quand Czerniakow écrit-il pour la dernière fois?*

Hilberg: *Quelques heures avant de son suicide.*

Lanzmann: *Et que dit-il?*

Hilberg: *“Il est 15 heures. Quatre mille sont déjà prêts à partir. Neuf mille doivent l’être à 16 heures”.¹⁶⁰ Ce sont les derniers mots d’un homme qui mourra dans la soirée.*

Lanzmann: *Le premier “transport” des Juifs de Varsovie pour Treblinka a lieu le 22 juillet 1942,¹⁶¹ et Czerniakow se tue le lendemain.*

Hilberg: *Exact. Le 22, donc, se présente le SS Höfle, responsable du “transfert”, chargé expressément de toute l’opération. Höfle, le 22 –et ici, il faut noter au passage ce détail: Czerniakow est si bouleversé qu’il se trompe de date, au lieu de 22 juillet 1942, il écrit 22 juillet 1940¹⁶²–, Höfle donc pénètre dans son bureau à dix heures, coupe le téléphone, fait évacuer les enfants qui jouent en face du bâtiment du Judenrat, et lui dit: “Tous les Juifs sans distinction d’âge ni de sexe, sauf quelques exemptés, seront déportés à l’Est.”*

Toujours l’Est!

“Des aujourd’hui, seize heures, six mille doivent être livrés. Ce serait le minimum quotidien”.

159 La entrevista de Lanzmann insistió sobre esta ignorancia inverosímil en los fragmentos no montados en la película. Grassler afirmaba conocer el nombre de Treblinka, pero creía que se trataba de un campo de trabajo. Resulta inconcebible un campo de trabajo cercano a Varsovia al que cada día se destinaban miles de personas, sin exclusión de niños y ancianos.

160 No encontraremos aquí una unión de distintos fragmentos de la entrevista, pero sí un trabajo de poda minucioso sobre la banda sonora: entre la primera pregunta formulada por Lanzmann y la respuesta se introducen unos segundos de silencio, la respuesta de Hilberg ha sido recortada, así como la siguiente pregunta de Lanzmann y la lectura de las últimas líneas del diario. Véase pág. 122 de la transcripción y Czerniakow (1999). Evidentemente, el siempre meticuloso Lanzmann recorta la última entrada del diario de Czerniakow para conseguir una mayor fuerza dramática. La frase eliminada del diario, la última escrita por Czerniakow, es: “Some officials come to the post office and issued instructions that all incoming letters and parcels be diverted to the Pawiak prison”.

161 Estamos ante el momento climático de la secuencia y Lanzmann no lo ha dejado al azar de la entrevista. El fragmento anterior a este momento ha sido montado en la banda sonora, como hemos visto. Un largo travelling sobre un larguísimo convoy de vagones de carga estacionado en una vía férrea ha liberado de la sincronización de la imagen (1:47:28-1:48:45). A partir de este momento, la imagen retoma un primer plano de Hilberg, por lo que no existe montaje en la banda sonora.

162 Parece excesivo interpretar los actos fallidos, pero en el fragmento anterior Grassler confunde a Auerswald con Czerniakow, ante la irritación de Lanzmann que impone la corrección inmediata, ahora el error de datación de Czerniakow sería consecuencia de su turbación pero tampoco parece ajeno a su deseo de retroceso en el tiempo.

On lui annonce cela le 22 juillet 1942. Pourtant, il intercède encore, il demande d'autres exemptions, celles des membres du Conseil juif, des organismes d'assistance, mais son tourment est que les orphelins vont être déportés, et sans trêve, il plaide pour eux.

Le 23, il n'a toujours pas la garantie qu'ils seront épargnés.

S'il ne peut plus être le protecteur de l'orphelinat, alors il a perdu sa guerre, il a perdu sa bataille.

Lanzmann: Mais pourquoi les orphelins?

Hilberg: Ils sont les plus faibles. Ce sont les petits enfants... C'est l'avenir. Ils ne peuvent rien par eux mêmes. Si les orphelins ne sont pas exemptés, s'il n'a même pas le "oui" d'un officier SS, non pas la promesse dont il sait qu'elle est creuse, si le mot même lui est refusé, alors que conclure?¹⁶³

S'il ne peut plus rien faire pour les enfants...

On raconte qu'après avoir refermé son journal, il a laissé une ultime note:

"Ils veulent que je tue les enfants de mes propres mains". (Lanzmann 1985: 209)

La trágica decisión de Czerniakow de no ser cómplice con el asesinato de su pueblo, la veremos confrontada con la banalidad de Grassler:

Lanzmann: Vous croyiez alors que le ghetto était quelque chose de positif, une sorte d'autogestion, non?

Grassler: Oui, autogestion

Lanzmann: Un mini-État?

Grassler: Elle a bien fonctionné, l'autogestion juive!

Lanzmann: Mais c'était une autogestion pour la Mort, non?

Grassler: Oui. On le sait aujourd'hui. Mais à l'époque...

Lanzmann: À L'ÉPOQUE AUSSI!

Grassler: Non

Lanzmann: Czerniakow l'écrit: "Nous sommes de marionnettes, nous n'avons aucun pouvoir."

Grassler: Oui

Lanzmann: Vous étiez les seigneurs, vous les Allemands.

Grassler: Oui

Lanzmann: Les seigneurs, les maîtres.

Grassler: Évidemment.

163 Tras la sincronización de la banda sonora con la imagen de Hilberg durante la entrevista (1:48:46-1:51:10), Lanzmann recurre a un deambular, cámara al hombro, entre las lápidas del cementerio judío que le permite una total libertad para el montaje de la banda sonora. Las siguientes frases están extraídas de la entrevista original (véase transcripción, pág. 125). El recorrido y la secuencia terminan (1:52:14) con un zoom de acercamiento para descubrir el nombre inscrito en una lápida: Adam Czerniakow.

Lanzmann: *Et Czerniakow n'était qu'un outil...*

Grassler: *Un outil, oui. Mais un bon outil. L'autogestion juive a bien fonctionné, ça je le sais, croyez-moi.*

Lanzmann: *Bien fonctionné pendant trois ans... 1940, 1941, 1942... deux ans et demi, et à la fin...*

Grassler: *À la fin...*

Lanzmann: *"Bien fonctionné" pour quoi? Dans quel but?*

Grassler: *Pour l'autoconservation...!*

Lanzmann: *Non, pour la Mort!*

Grassler: *Oui... Mais...*

Lanzmann: *Autogestion, autoconservation... pour la mort!*

Grassler: *C'est facile à dire aujourd'hui!*

Lanzmann: *Mais vous avez admis que les conditions étaient inhumaines. Atroces... Horribles...*

Grassler: *Oui, oui.*

Lanzmann: *Donc, tout était déjà clair...*

Grassler: *Non. Pas l'extermination... Aujourd'hui, c'est claire!*

Lanzmann: *L'extermination, ce n'est pas si simple, il y a eu une mesure, puis une autre et une autre et une autre...*

Grassler: *Oui.*

Lanzmann: *Mais pour comprendre ce processus, il faut...*

Grassler: *L'extermination, je répète, n'a pas eu lieu au ghetto même –du moins au début–, elle date des transports.*

Lanzmann: *Quels transports?*

Grassler: *Les transports pour Treblinka. On aurait pu anéantir le ghetto avec des armes ou Dieu sait quoi. Comme on a fini par le faire. Après la révolte.*

Quand je n'y étais plus...

Mais, au début...

M. Lanzmann, ça ne nous mène à rien.

Nous ne trouvons rien de neuf.

Lanzmann: *Je crois, en effet, qu'on ne peut pas innover...*

Grassler: *Ce que je sais aujourd'hui, je ne le savais pas alors.*

Lanzmann: *Vous étiez le second du commissaire du "district juif" de Varsovie.*

Grassler: *Mais si!*

Lanzmann: *Vous étiez important.*

Grassler: *Vous surestimez mon rôle.*

Lanzmann: *Non. Vous étiez le second du commissaire du "district juif" de Varsovie...*

Grassler: *Mais ... sans pouvoir!*

Lanzmann: *Ce n'est pas rien! Vous étiez une partie de cet immense pouvoir allemand.*

Grassler: *Exact. Mais une petite partie! Vous surestimez l'autorité d'un adjoint, de vingt-huit ans à l'époque.*

Lanzmann: *Trenta ans.*

Grassler: *Vingt-huit.*

Lanzmann: *Trenta ans, c'est la maturité.*

Grassler: *Oui. Mais pour un juriste qui a été diplômé à vingt-sept ans, ce n'est qu'un début.*

Lanzmann: *Vous étiez "Docteur".*

Grassler: *Le titre ne prouve rien.*

Lanzmann: *Auerswald aussi était docteur?*

Grassler: *Non. Mais le titre ne fait rien à l'affaire.*

Lanzmann: *Docteur en droit... Et après la guerre, qu'avez-vous fait?*

Grassler: *J'étais dans une maison d'édition alpine.*

Lanzmann: *Ah oui?*

Grassler: *Oui, oui. J'ai écrit et publié des guides de montagne. J'ai édité une revue alpine.*

Lanzmann: *C'est votre sport favori, la montagne?*

Grassler: *Oui, oui.*

Lanzmann: *La montagne, l'air et ...*

Grassler: *Oui.*

Lanzmann: *... Le soleil, l'air pur...*

Grassler: *Pas l'air du ghetto.*¹⁶⁴ (ibíd.: 209-12)

Este largo debate entre Lanzmann y Grassler recoge todos los temas abordados anteriormente: la gestión alemana del gueto abocada a la muerte de la población judía, la imposibilidad de ignorar el

164 Hemos incidido en la habilidad de Lanzmann en la sala de montaje para conseguir la confrontación de los dos personajes y para trabajar la banda sonora con efectos narrativos en toda esta larguísima secuencia, pero aquí conviene resaltar el olfato periodístico del director. En todo este fragmento no hay ningún montaje en la banda sonora y la imagen solo nos muestra un primerísimo plano de Grassler. Toda la experiencia periodística del director sirve para confrontar un personaje renuente a aceptar su responsabilidad en los acontecimientos con su banalidad. Cuando perciba que el entrevistado está encastillado y que es improbable cualquier confesión, el giro mundano dado a la entrevista para hablar de su actividad de posguerra destapa toda la superficialidad del individuo, la que le permitió evacuar toda culpa como la que posibilitó su participación en la estructura nazi de exterminio.

destino que les aguardaba, la total responsabilidad alemana de lo sucedido, la impotencia completa de los judíos y el intento de Lanzmann de que el verdugo asuma su parte de culpa. Sin embargo, lo más llamativo de este fragmento es el momento final de aparente distensión, cuando Lanzmann le pregunta a qué se ha dedicado tras la guerra y por su deporte favorito. Tras la enumeración de todos los cargos, las últimas frases del entrevistado resultan de una banalidad insoportable. Lanzmann no podía dejar pasar la ocasión para catalogarlo moralmente y, tras los comentarios sobre su pasión por la montaña¹⁶⁵, el aire puro y el cínico comentario final de Grassler: “pas l’air du ghetto”, la banda sonora solo ofrece el silencio durante más de cuarenta segundos, la cámara corta a la campiña polaca, a la escena que cierra esta larga secuencia con los cantos de Gertrude Scheneider y su madre que analizamos más arriba. Mientras Grassler dejó atrás el aire del gueto para respirar el aire puro de los Alpes, la excursión al campo de los judíos del gueto los condujo al campo de exterminio, cuando dejaron de respirar el aire del gueto acabaron asfixiados por el gas y, mientras Grassler apenas conserva recuerdos y ha dedicado su vida a su pasión excursionista, la madre de Gertrude Schneider está cargada de amargos recuerdos.

La contraposición del verdugo y Adam Czerniakow ha proporcionado una clara demarcación dentro de la confusa zona de la colaboración entre los Consejos Judíos y las autoridades nazis¹⁶⁶. Por la omnipotencia de los verdugos y la impotencia de los líderes judíos, por la política nazi abocada al exterminio y por la obcecación, pese a las extremas condiciones, de los gestores judíos de preservar las vidas judías, *Shoah* ofrece un posicionamiento firme frente a la polémica generada por el libro de Hannah Arendt¹⁶⁷ en torno a la complicidad de los *Judenräte*. La representación en la película no ofrecerá gradación ni zonas de sombras, sino verdugos y víctimas¹⁶⁸.

Como representante ideal de las víctimas, el papel de Adam Czerniakow no se ciñe a la demarcación de la inocencia de todas las víctimas judías y también da respuesta a los temas claves que han marcado la rememoración del Holocausto, a saber, la resistencia y el heroísmo. Abordemos en primer lugar la problemática cuestión de la resistencia en un presidente de un Consejo Judío.

165 Es evidente que las cumbres montañosas y el alpinismo jugaron un papel importantísimo en la mitología nazi sobre la que no nos detendremos. Para un estudio revelador sobre la confluencia en las películas de montañas (Bergfilm) tan de moda durante el nazismo y el ideario nazi, véase Imbert Schenk (2002)

166 Durante el rodaje de *Shoah*, Lanzmann entrevistó también a Benjamin Mumerlstein, tercer y último presidente del Consejo Judío de Theresienstadt. No cabe duda de que la defensa que hace de su controvertida gestión al frente del Consejo Judío no se ajusta a los propósitos de Lanzmann como la exposición que hace Hilberg de la figura de Czerniakow. En 2013, Lanzmann estrenó su última película, *Le dernier des injustes*, con el montaje de la entrevista a Mumerlstein.

167 En palabras del propio director: “... (a propósito de Gideon Hausner, fiscal en el juicio contra Eichmann) la escandalosa dirección del proceso hacía recaer injustamente una gran parte de la responsabilidad y de la culpa en los Consejos Judíos. Este fue el origen de una violenta polémica entre Gershom Scholem y Hannah Arendt, quien había seguido el juicio y, en su libro *Eichmann en Jerusalén*, mostraba una parcialidad, una ausencia de compasión, una arrogancia y una incompreensión de la situación tales que él se las reprochó con razón”. (Lanzmann 2011: 424)

168 En la transcripción de la entrevista a Hilberg, Lanzmann le cuestiona sobre su duro juicio a los Consejos judíos en su obra cumbre. Hilberg acepta que su polémico párrafo sobre la colaboración requeriría mayores matices tras la inmersión durante cinco años en el estudio del diario de Czerniakow, pero mantiene su valoración histórica negativa sobre el papel de los *Judenrate*. Véase págs. 111-116 USHMM.

Hilberg: *Ce n'est pas son souci. Il ne dit pas sa révolte.*

Pas son dégoût, sauf de certains Juifs: ceux qui désertèrent la communauté en émigrant tôt, ou d'autres qui, comme Ganzweich, collaborèrent.

Et pour les Allemands, il n'a pas un mot de dégoût. Il est au-delà...

Il ne critique pas les Allemands eux-mêmes. Et rarement il rapporte qu'il a discuté un de leurs décrets. Il ne discute pas avec eux.¹⁶⁹ (ibíd.: 201-2)

Estas palabras anteceden a las declaraciones de Hilberg que citamos anteriormente sobre la construcción del muro del gueto como caso concreto de la gestión de Czerniakow. Por su carácter¹⁷⁰ no estaba llamado a ilustrar las doradas páginas del libro de los héroes del gueto y sus gestiones diarias nada tenían de hazañas gloriosas. Pero como resulta incuestionable su valor¹⁷¹, lealtad y lucha denodada hasta el final por la supervivencia del gueto, será el concepto de resistencia el que deberá ser reinterpretado para que el presidente del Consejo Judío de Varsovia halle la posición privilegiada que le corresponde. Y ya vimos que tras marchitarse los ideales guerreros puntales de las primeras memoraciones, germinaba una nueva interpretación de la resistencia pautada por el mantenimiento de la dignidad humana en condiciones extremas y por la supervivencia de la especificidad judía. Que las gestiones de Czerniakow, al igual que el resto de líderes judíos, por salvar al gueto resultasen fallidas por su error de cálculo sobre las capacidades asesinas nazis no parece achacable a su torpeza estratégica, sino a la monstruosidad de los verdugos. Como hemos leído en las largas citas de las palabras de Hilberg, Czerniakow perseveró en su tarea, su actuación fue consecuente con la única política que parecía lógica: minimizar las pérdidas, continuar como si hubiese alguna posibilidad de evitar la condena impuesta por otros. Los resultados de su gestión no lo distinguen, para bien o para mal, como lo hace notar Hilberg en la presentación inicial del personaje, del resto de responsables judíos en cuanto a la salvación de su pueblo. Sin embargo, abundan en las palabras dedicadas a Czerniakow los ejemplos sobre la importancia que daba a la dignidad en unas condiciones catastróficas.

Hilberg: *Autre exemple: un homme l'approche et lui dit:*

"Donnez-moi de l'argent, non pour manger, mais pour le loyer, pour payer mon loyer, car je ne veux pas mourir dans la rue".

169 (1:32:05-1:34:01) No hay aquí ningún montaje en la banda sonora y la imagen nos ofrece un primerísimo plano del historiador.

170 En palabras de Hilberg: "His idealism was restrained. Although he was not separated from political movements, he was not identified with them either. Too nonobservant for religious orthodoxy, he was also too pragmatic to embrace socialism and too "assimilationist" to evolve into an ardent Zionist" y "He was a modest man, not given to sophistry or self-praise" (Czerniakow 1999: 27 y 68)

171 Leemos en la entrada de su diario del 12 de febrero de 1940: "I was offered a certificate to Palestine – I refuse to have my name placed on the list". (Czerniakow 1999: 117)

Ceci, pour Czerniakow, mérite d'être rapporté.

Signe de dignité.

Il approuve.

Lanzmann: Quelqu'un lui présenta une requête... Une demande d'argent?

Hilberg: Oui, mais pas pour du pain.

"Pour payer le loyer, car je ne veux pas mourir dans la rue".

C'était courant: on les recouvrait de journaux.

Lanzmann: Pourquoi le toit plus que le pain?

Hilberg: Cet homme ne mangeait pas assez pour rester en vie, mais il refusait de s'effondre dans la rue.

Lanzmann: Donc la mort était sûre, il la voulait chez lui...

Hilberg: Absolument, voilà une des remarques sardoniques dont Czerniakow a le secret. Il a toujours d'étranges descriptions: une fanfare devant un salon funéraire, un corbillard conduit par des cochers ivres, un enfant mort qui court ça et là. Il était sardonique à propos de la mort. Il vivait avec la mort. (ibíd.: 199-200)

En ese estado terminal del gueto, en el que las condiciones de agonía extrema producían la disolución moral de sus habitantes, Czerniakow ensalza la dignidad de aquel que sabiéndose al final de su vida pide dinero para tener una muerte decorosa. Otro ejemplo abunda en este sentido.

Hilberg: Il y avait, au ghetto, une femme amoureuse. Celui qu'elle aimait fut blessé, gravement, ses organes s'échappaient. Elle les remplaça de ses propres mains, le porta à l'hôpital. Il mourut. On le mit à la fosse commune, elle l'exhuma, lui donna une sépulture.

Pour Czerniakow, ce simple épisode est le comble de la vertu.

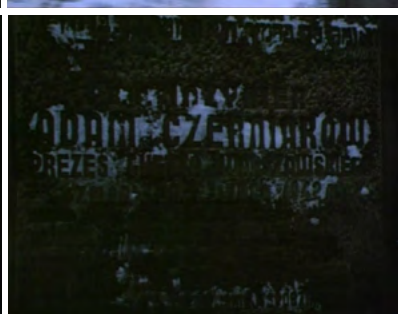
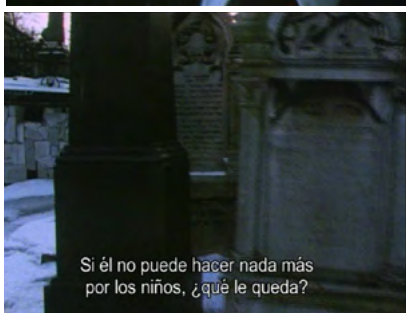
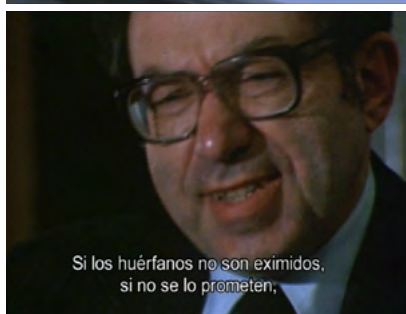
El colmo de la virtud para Czerniakow consistía en el mantenimiento de la dignidad humana en unas condiciones impuestas por los nazis que, previamente a la vida, arrebatában la humanidad de las víctimas. La gestión y el suicidio de Adam Czerniakow quedan sellados a la rememoración de las víctimas del Holocausto. Fracasó en su cometido de conservar la vida de la población judía por la inhumana bestialidad de los verdugos nazis, preservó el recuerdo honroso de la comunidad exterminada.

Si "Antek" Zuckerman y Simha Rottem eran representados no como los héroes del gueto que habían sido durante cuarenta años, sino como la víctima arrasada y el último de los judíos tendido a esperar la llegada de los alemanes, Adam Czerniakow será el representante modélico de las víctimas, por su trágico final y su completa inocencia, pero cuyos superlativos atributos heroicos –aceptación de su destino a costa de su propia vida, lucha sin cuartel a favor de la supervivencia del gueto y mantenimiento de la dignidad humana en las condiciones más atroces– se harán extensible a la representación de la víctima judía.

Las últimas palabras de Hilberg sobre Czerniakow acompañaban a la cámara en su deambular por el cementerio judío de Varsovia. Este parece convertirse en el nuevo lugar de memoria erigido por Lanzmann. En el otoño de 1944 el primer documental que representó un campo de exterminio, *Vernichtungslager Majdanek. Cmentarzysko Europy* (Campo de exterminio de Majdanek. Cementerio de Europa, 1944), sepultó, en lo que podemos considerar un gesto sintomático de la invisibilidad del Holocausto en los primeros años de posguerra, a las víctimas judías bajo una cruz católica. A principios de la década de los cincuenta, la reivindicación de la judeidad del exterminio en el joven Estado de Israel se concretó en un culto exacerbado de la resistencia, cuyo monumento emblemático fue el muro del gueto de Varsovia. Esta segunda conmemoración era solo un poco más fiel a los acontecimientos históricos que la primera invisibilidad pues, si bien reconocía el número de víctimas y las razones de su persecución por su identidad judía, el énfasis puesto en la excepcionalidad de los actos de resistencia acuñaba un molde en el que difícilmente podían encajar los millones de víctimas. Pero, además, el deslumbrante modelo heroico forjado en el Israel fundacional arrojaba excesivas sombras sobre la inmensísima mayoría que jamás empuñó un arma contra los verdugos. Las aportaciones históricas sobre la utilización nazi de la colaboración judía en su propio exterminio, especialmente a través de los Consejos judíos, menoscabaron la legitimidad de la simple condición de víctima para convertirse en el centro del recuerdo del Holocausto.

Los destinos narrados en *Shoah* de Freddy Hirsch y Adam Czerniakow responden a todas las cuestiones problemáticas planteadas y legitiman a las víctimas como la figura central de la memoria del exterminio de los judíos. Ambos mostraron la inviabilidad de la resistencia armada y, aun cuando esta tuvo lugar, como en Varsovia, su inoperancia; su pretendida colaboración con los verdugos respondió únicamente a un error de cálculo, pues jamás pudieron pensar en la máxima abyección de los verdugos, y su política posibilista tuvo como único objetivo la reducción de pérdidas; y su lucha, en su caso ejemplar, se caracterizó por un quehacer cotidiano cuya pretensión fue la supervivencia de la comunidad, entendida esta como el mantenimiento de la identidad judía y su dignidad. Los suicidios de Freddy Hirsch y Adam Czerniakow ejemplifican esta opción: lucharon denodadamente por el mantenimiento de la vida judía, cuya promesa de futuro la depositaron en la infancia a la que se entregaron por completo, pero, cuando las condiciones demostraron la imposibilidad de su tarea, antepusieron su dignidad a la mera supervivencia.

Una lápida es el sencillo –y a la vez excepcional en el contexto de la destrucción de los judíos de Europa– monumento para rendir homenaje a todas las víctimas. Niega el proceso exterminador que las redujo a cenizas y las condenó al olvido, reivindica su identidad frente a los memoriales católicos o ideológicos surgidos en la inmediata posguerra y se ajusta a las reales dimensiones humanas del cuerpo yacente sin que este quede aplastado por la apabullante monumentalidad de los modelos heroicos ejemplares.



CAPÍTULO II

VERDUGOS

“El problema del mal será la cuestión fundamental de la vida intelectual de la posguerra en Europa...”¹⁷² Esta convicción escrita por Hannah Arendt en 1945, y ratificada en 1946 por “La imagen del infierno”¹⁷³ en la que calificaba a las fábricas de la muerte como “la experiencia fundamental de nuestro tiempo”, revela la preocupación de una autora que centraría lo más importante de su obra en las causas políticas del mal, *Los orígenes del totalitarismo* (1949), y en la novedosa banalidad que lo caracteriza. Tanto la trilogía dedicada al antisemitismo, el colonialismo y, su aportación más relevante, el totalitarismo como *Eichmann en Jerusalén* (1963) comparten la certeza de que las formas tradicionales de pensar el mal han quedado obsoletas ante el terror desatado durante el siglo XX. Su profecía respecto a la centralidad de Auschwitz en la posguerra y su concepción de la maldad moderna como fenómeno completamente novedoso han sido los dos ejes centrales de la vida cultural occidental, desde el aforismo adorniano sobre la poesía tras Auschwitz hasta la primacía actual de la industria cultural del Holocausto. Sin embargo, entre sus escritos de 1949 y 1963 media una experiencia que cambió completamente su interpretación. Esta no fue otra que estar frente a un auténtico verdugo: Adolf Eichmann.

172 En Tony Judt (2011: 85).

173 Traverso (2001: 84)

La compasiva identificación con las víctimas ha sido toda una veta ampliamente aprovechada por la cultura de masas que ha permitido tranquilizadoras adhesiones y negado los efectos devastadores que el Holocausto ha tenido para las certezas de nuestro orden cultural. La representación de la víctima presenta una concordancia histórica y moral: ajena completamente a cualquier causalidad del terrible acontecimiento es la única figura indemne del cataclismo moral que padeció. A este solapamiento de verdad histórica y reducto de la moralidad en tiempos de zozobra se suma la identificación melodramática con el sufriente, tan habitual como fecunda en la tradición narrativa.

Por el contrario, los verdugos son el auténtico problema moral en cualquier reflexión mínimamente rigurosa sobre el Holocausto. Auténticos actores del mal y negación de nuestras más arraigadas creencias morales, ellos son el interrogante central del acontecimiento. La paradoja sobre cómo pensarlos surge desde el primer momento. Si negamos la humanidad de los verdugos, nos incapacitamos para entender un acontecimiento que requirió de miles y miles de activos participantes y evacuamos la muy necesaria reflexión ética acerca de la novedad del exterminio. Si, por el contrario, aceptamos su normal pertenencia al género humano, invalidamos nuestras creencias sobre la indiscutible moralidad de la condición humana. Como consecuencia, cabe preguntarse cuál es la opción de una representación sobre el Holocausto: ¿la descripción verídica de los acontecimientos o un relato de los acontecimientos que resguarde nuestra moral después de la catástrofe? La validez de los relatos explicativos se mide por la satisfactoria conjugación de la verdad del mundo y la verdad de nuestras creencias; los verdugos impiden que esta articulación se dé al contar el Holocausto. Este es el núcleo de la quiebra ocasionada por Auschwitz que podemos encontrar en tantísimos pensadores de Adorno a Traverso, de Arendt a Bauman y que supone la crisis de los valores rectores de la modernidad en Occidente.

Nuestro estudio pretende seguir la genealogía de la representación de estos verdugos hasta llegar a *Shoah* a través de los momentos decisivos de este proceso. Como ya hemos visto, la representación de los verdugos resulta mucho más problemática que la de la víctima, lo que genera dos consecuencias directas. La primera es que la concordancia observable en la representación de las víctimas en muy distintas manifestaciones y niveles culturales que nos hacía hablar de un “tiempo de víctimas” no es trasladable a los verdugos. El consenso sobre los verdugos parece inalcanzable entre relatos moldeados por una cultura de masas que acomoda los acontecimientos a los valores establecidos y unos relatos mucho más exigentes que se interrogan acerca de la paradójica condición de los verdugos y cuyas respuestas resultan necesariamente insuficientes. El objetivo de nuestro trabajo se centrará exclusivamente en el momento fundacional de las representaciones de los responsables de las atrocidades y en un momento posterior que supuso una modificación sustancial de las concepciones surgidas en la inmediata posguerra y no sobre la ingente cantidad de representaciones

convencionales o aquellas otras paródicas o perversas¹⁷⁴. Estos dos momentos tienen la virtud de lo novedoso, de una confrontación directa con la crueldad inédita y los culpables.

La segunda consecuencia es que la linealidad característica de la configuración de la víctima como patrón narrativo de la actualidad no se aprecia en la reflexión sobre los verdugos. Esta, al modo de los temas clásicos de las preguntas sin conclusiones satisfactorias, está sometida a distintos vaivenes y valoraciones sin ser posible establecer una evolución. Bien es verdad que las corrientes del pensamiento obedecen a ciertas tendencias y ofrecen tentativas para comprender el mal desde distintas perspectivas –racismo, totalitarismo, consecuencia de la razón instrumental inherente a la Ilustración...–, mas, frente a ellas, siempre se alza una figura inaprensible al pensamiento: el verdugo.

Nuestro estudio se centrará en el estudio de los tres grandes paradigmas que han pretendido dar respuesta al mal nazi. Dos de ellos son coetáneos y fundacionales al ofrecer interpretaciones diferenciadas recién terminada la guerra, la tercera alternativa afloró mucho más tarde –cuando la guerra ya era un recuerdo antiguo para los contendientes, pero no para las víctimas silenciadas que removieron el pasado para hacer escuchar su voz– y supuso una profunda revisión de los anteriores. Los dos primeros son consecuencia de los grandes veredictos de culpabilidad obtenidos en los juzgados de Nuremberg y conformaron los distintos discursos en los que se dividió el mundo de posguerra: el bloque occidental y el bloque comunista; si los dos primeros correspondieron a los vencedores de la Segunda Guerra mundial, el tercero, surgió del veridicto dictado por las víctimas en Jerusalén.

174 Que el nazi es una de las encarnaciones más recurrentes del mal en la cultura popular de posguerra no requiere de mayores comentarios. Respecto a la reiterada utilización del arquetipo nazi en obras de mal gusto, véase Magilow, Bridges y Vander Lugt (2012).

I

GENEALOGÍA DE LA REPRESENTACIÓN DE LOS VERDUGOS

1

DE VENCIDOS A CULPABLES. LOS DIRIGENTES NAZIS EN EL BANQUILLO DE NUREMBERG

El 17 de diciembre de 1942 todas las naciones aliadas hicieron una condena conjunta del exterminio de los judíos¹⁷⁵ en la que advertían a los responsables de dichos crímenes que no escaparían al castigo y que tomarían todas las medidas necesarias para llevar a cabo esta tarea. La enormidad de dichos crímenes quedaba reconocida desde el momento en que, en medio de una guerra mundial que ya contaba con millones de muertos, el acontecimiento quedaba separado del resto de la contienda y las amenazas apuntaban directamente a los responsables. El comunicado tenía una clara finalidad dentro de la estrategia propagandística bélica, pues perseguía poner fin a las matanzas, difundir los horribles crímenes y socavar el apoyo de la población y subordinados al régimen hitleriano. Buena prueba de este último objetivo y de la concepción limitada de la culpabilidad por dichos crímenes es que el anuncio de la creación de la “Comisión de crímenes de guerra” estadounidense, en octubre

175 No fue esta la primera publicación oficial que haría mención al exterminio de los judíos. El 6 de enero de 1942, Viacheslav Molotov, ministro de asuntos exteriores soviético, publicó un documento oficial en el que se refirió por primera vez al exterminio sistemático de los judíos. Pero incluso en los Estados Unidos ya se habían publicado reportajes en prensa de las matanzas de judíos en Odessa y Kiev en noviembre de 1941 (Hicks 2012a: 73 y 77).

de ese mismo año¹⁷⁶ y que fue el germen de la condena aliada, garantizaba que serían eximidos de responsabilidades todos aquellos que no fueran los más altos funcionarios nazis.

Este temprano comunicado, seguido por la “Declaración de las atrocidades alemanas cometidas en la Europa ocupada” en noviembre de 1943 y ratificado explícitamente por la conferencia de Yalta, donde las potencias aliadas acordaron juzgar a los responsables de los crímenes nazis, evidencian que el final de la Segunda Guerra mundial no se reduciría a meros vencederos y vencidos. El restablecimiento de los principios de la civilización moderna no podía sustentarse únicamente en la victoria militar y se hacía necesaria una vuelta a la razón, una reivindicación de los valores cuestionados por esa guerra recién terminada. Este espíritu se concretó el 20 de noviembre de 1945 con la apertura de juicio contra los 24 principales responsables del régimen hitleriano que habían sobrevivido a la guerra. En palabras de Robert H. Jackson, fiscal estadounidense, en la sesión inaugural del primer Tribunal Militar Internacional, conocido comúnmente como el Juicio de Nuremberg:

El privilegio de inaugurar el primer proceso en la historia del mundo por crímenes contra la paz impone una gran responsabilidad. Los crímenes que tratamos de condenar y castigar han sido tan bien premeditados, tan malignos y tan devastadores que la civilización no puede tolerar que sean ignorados, ya que no podría sobrevivir a su repetición. Que cuatro grandes naciones, eufóricas por la victoria y sufriendo las heridas, detengan la mano de la venganza y voluntariamente sometan a los enemigos capturados al juicio de la Ley es un tributo muy significativo que la Fuerza ha dado a la Razón.

El proceso judicial se imponía a la lógica de la guerra y aspiraba a convertirse en un momento emblemático de la reinstauración de un orden seriamente dañado por la embestida nazi. Los dirigentes alemanes habían sido derrotados en el campo de batalla, mas sus crímenes necesitaban de una condena expresa y debían ser señalados como culpables. El juicio no buscaba el castigo de los jerarcas nazis –el tradicional *vae victis* resultaba más eficaz y sencillo–, sino la reprobación moral de los criminales y la eficacia de esta pasaba por una puesta en escena que transmitiese un mensaje sencillo que alcanzase todos los rincones de la tierra. La eficacia internacional de este momento simbólico dependía de una difusión planetaria y, como todo símbolo exitoso, de una fácil lectura y comprensión por el público de los cinco continentes. Ningún medio de comunicación podía competir en aquel entonces con el alcance de los noticiarios cinematográficos, ni tampoco ningún otro medio podía acrisolar en una imagen sencilla un proceso judicial complejísimo desarrollado en cuatro lenguas oficiales durante diez meses. La imagen del banco de los acusados, a continuación de las imágenes de la barbarie (provenientes en su inmensa mayoría de la filmación de la liberación de los campos de concentración), pretendía convertirse en el cuño de los nuevos tiempos.

176 Los soviéticos crearían la “Comisión estatal extraordinaria soviética sobre crímenes de guerra” en noviembre de 1942 con el fin de documentar las atrocidades cometidas por los Nazis en las tierras ocupadas de la Unión Soviética. Recordemos que el Holocausto, la matanza indiscriminada de los judíos, empezó en el verano de 1941 en la Unión Soviética y no en 1942 en Polonia. Véase Hicks (2012a: 44-45)

1.A. REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LOS ACUSADOS DE NUREMBERG

La prioridad de la representación visual, especialmente cinematográfica, del juicio de Nuremberg contra los principales mandatarios nazis quedó patente desde el primer momento. El fiscal jefe de los Estados Unidos, y *alma mater* de todo el proceso, Robert H. Jackson había concebido la realización de una película aliada sobre el primer Tribunal Militar Internacional y demandado la presencia de las cámaras en la Corte. La disposición de la sala prevista para el juicio también priorizó esta concepción. La reforma encargada al arquitecto Richard Kiley acondicionó el Palacio de justicia de Nuremberg para la proyección de films en la sala y asignó una ubicación precisa a las cámaras de filmación para que el juicio pudiera ser registrado¹⁷⁷. Dos fueron las prioridades de estas remodelaciones. La primera fue la instalación en la pared frontal de la sala rectangular de una pantalla para proyectar los films, las fotografías, los mapas y los gráficos. En esta pared, completamente despejada en contraste con la sala atestada, se encontraba la pantalla y, ligeramente escorado a la derecha, el pequeño estrado de los testigos. Frente a la pantalla, se encontraban los cuatro nutridos equipos fiscales –británico, americano, ruso y francés– y, tras estos, el espacio reservado a los 240 periodistas acreditados. A la derecha, los miembros del tribunal y, bajo su estrado, secretarios y taquígrafos. Frente al tribunal, los acusados y, bajo su bancada, los abogados de la defensa. Los intérpretes quedaban incrustados en el ángulo izquierdo, entre los acusados y la pantalla cinematográfica.

Resulta evidente que la transformación de la sala privilegió la declaración de los testimonios y, sobre todo, la presentación audiovisual de las evidencias aportadas por la acusación, desplazando a los miembros del tribunal desde su tradicional centralidad a una posición lateral y enfrentada con los acusados y sus defensores. No es menos elocuente de los objetivos perseguidos por el procedimiento que, frente a la pantalla, se encontrase el público, conformado por la abundante representación internacional de periodistas, quienes gozaban de una visión idónea de la pantalla e incluían, en su mismo campo de visión, a los acusados.

La otra cuestión a la que debían atender las reformas de la sala eran las referidas a la disposición de las cámaras para la buena filmación de los acusados. La ubicación de estas privilegió completamente a los acusados como el elemento central de la filmación. Repasando las filmaciones, se observa claramente que la mayoría de las imágenes fueron tomadas por dos cámaras situadas a la altura de los acusados y colocadas frente a ellos, a los dos extremos de la mesa del tribunal. Por el contrario, las pocas tomas frontales del tribunal provienen de una cámara cenital, produciendo unos picados muy acusados de reducida visibilidad y difícil montaje. El resto de planos del tribunal

177 Para una amplio detalle de estas cuestiones, véase el film de Christian Delage, *Nuremberg. Les nazis face à leurs crimes* (2006) y Delage (2006)

serán en su mayoría escorzos forzados y algunos planos más centrales de su presidente. Todavía menos idóneas resultan las imágenes de los abogados de la defensa y fiscales en el estrado, quienes fueron con frecuencia filmados de espaldas y, cuando lo fueron frontalmente, con ligeros escorzos.

El reflejo de esta centralidad de la representación de los acusados queda patente en las primeras imágenes filmadas del proceso que encontramos montadas en la película *Nuremberg. Les nazis face à leurs crimes* de C. Delage. En una sala despejada de abogados, traductores, asesores y tribunal, una cámara ligeramente escorada encuadra la bancada de los acusados vacía. Solo son visibles algunos miembros de la policía militar. Con una fuerte iluminación, vemos cómo se abre una puerta central de la pared que cierra el plano para que entren los acusados, uno a uno, y ocupen la plaza asignada con anterioridad. Tras Goering, una cámara central y completamente frontal a la puerta sigue la entrada de los otros 20 acusados cautivos, en una estudiada puesta en escena en la que cada acusado sabe perfectamente el lugar que le corresponde y cuya duración rebasa los tres minutos. Un contraplano nos muestra las cinco cámaras con trípode, varias cámaras portátiles, entre ellos Roman Karmen, y cámaras fotográficas en el lugar reservado a los funcionarios y demás miembros del tribunal.

Si esta fue la presentación de los acusados, el desarrollo del proceso y la difusión que de él se hizo no albergan duda alguna sobre la primacía de lo visual. Pese a los miles de documentos presentados por los fiscales y los testimonios de los testigos, lo que perdura de los acusados de Nuremberg son imágenes¹⁷⁸. Pero la importancia de lo visual en la concepción tan novedosa de Jackson de filmar el proceso, cuya dirección fue confiada a John Ford, no se detuvo en el propósito de dar la mayor difusión internacional al proceso contra los grandes criminales. La instalación y centralidad de la pantalla cinematográfica en la remodelación de la sala judicial ya hacía preveer el apoyo fundamental que la mostración de imágenes brindaría en la presentación de cargos. Durante la acumulación de pruebas documentales contra los culpables, Jackson decidió incluir la proyección de films para mostrar los crímenes cometidos por el nazismo. En los diez meses que duró el proceso fueron proyectadas tres películas¹⁷⁹, dos por parte de los americanos, *Nazi Concentration Camps* (R. Kellogg, 1945¹⁸⁰) y *The Nazi Plan* (G. Stevens, 1945), ambas bajo la supervisión de John Ford, y una de los soviéticos *Kinodokumenty o zverstvakh nemetsko-fashistskikh zakhvatchikov* (Película de las atrocidades cometidas por

178 A pesar del despliegue audiovisual, la *Office of Criminal Counsel*, limitó el máximo de imágenes con sonido sincronizado a 3 horas mensuales, por lo que solo serían filmadas 25 horas de imágenes con sonido sincronizado (Schulberg 2012: 44). La pluralidad de lenguas, la complejidad del lenguaje jurídico, etc. aconsejarían que las imágenes con sonido sincronizado se centrasen en los testimonios más relevantes de los acusados y los testigos, los alegatos iniciales y finales de la acusación y el veredicto del tribunal.

179 Además de estas tres, hubo 4 proyecciones más (5 y 21 de febrero, 3 y 7 de mayo de 1946) de fragmentos de noticiarios y otras imágenes (Delage 2006: 156)

180 Para Delage (2006) el director de la película fue Ray Kellogg, así lo atestigua el documento al principio de la película en la que Kellogg jura ante J. Ford que las imágenes montadas no han sido manipuladas, para Hicks (2012a), el director habría sido G. Stevens. En cualquier caso, queda claro que las películas mostradas en Nuremberg, que remontaban material filmado previamente por los cámaras de los ejércitos occidentales, son obras colectivas cuyo máximo responsable era J. Ford.

los invasores germano-fascistas, 1946). Las tres son películas de montaje con material filmado precedentemente y, para nuestro objetivo, nos interesarán¹⁸¹ *Nazi Concentration Camps* y *Kinodokumenty o zverstvakh nemetsko-fashistskikh zakhvatchikov* por contener las escenas de las atrocidades cometidas por los verdugos nazis, aquellas que definitivamente quedarían adheridas a la imagen de los culpables.

El 29 de noviembre de 1945, pocos días después de la apertura del proceso, fue proyectado en la sala *Nazi Concentration Camps*¹⁸². Prevista algunas semanas más tarde, Jackson adelantó la proyección por los motivos que él mismo detalló:

Le procès avait sérieusement besoin d'être bousculé afin de revigorer notre équipe ainsi que pour donner aux correspondants matière à rédiger leurs articles. Le remède auquel nous avons pensé fut de montrer plutôt dans un ordre différent et plus tôt que prévu les films, aussi bien ceux faits par les Américains que ceux pris aux Allemands sur les camps de concentration (...). De nombreux correspondants de guerre avaient vu soit la réalité soit les films et ils ne furent pas surpris. Mais le public, les membres de la Cour, les avocats allemands de la défense et les accusés dans le box furent terriblement affectés par ces images. L'objectif était atteint (...). Ce fut le bouleversement attendu ; il prit efficacement au dépourvu les accusés. Ils ne retrouvèrent jamais leur courage après ce film. (Delage 2006: 157)

La potencia de las imágenes se anteponía a la lógica judicial. Cuando aún no había sido explicada la conspiración nazi para provocar la guerra ni argumentado el papel jugado por los campos de concentración en el sistema hitleriano, unas imágenes de nula información acerca de la culpabilidad de los acusados, pero de un terrible impacto, se apropiaban del proceso consiguiendo dos objetivos fundamentales de este juicio¹⁸³: procurar la atención mediática y catalogar ya de entrada la clase de culpables a los que se estaba juzgando. La arrogante negativa de los acusados a reconocerse culpables en su pronunciamiento inicial y las objeciones a un tribunal formado por vencedores tendían a desdibujar el retrato inicial de los allí juzgados. Un largo proceso detallando mediante pruebas documentales el grado de responsabilidad de cada uno de ellos resultaba incompatible con la lógica periodística dispuesta a participar en la representación pedagógica que se quería hacer de los nazis. El propio Jackson lo reconocía en su alegato inicial: “Ahora es difícil ver en estos prisioneros el poder mediante el cual dominaron una buena parte de la tierra y la cubrieron de terror”.

Las imágenes de la liberación de los campos de concentración vinieron en su ayuda. Solo quedaba coser estas imágenes a las de los acusados y, muy atentos a estos detalles, la organización del proceso no dejó escapar la ocasión. El día previo a la proyección de *Nazi Concentration Camps* se deci-

181 *The Nazi Plan* es un largo montaje de material de archivo proveniente de los nazis mediante el que se muestra su llegada al poder y su estrategia para provocar la guerra en Europa.

182 Esta película es un montaje de las imágenes tomadas por los camarógrafos aliados que acompañaron a los militares que liberaron los campos de concentración occidentales. Las imágenes mostradas provienen de más de una decena de campos, entre los cuales los más conocidos son Ohrdruf, Mauthausen, Dachau y Bergen-Belsen. Sobre las características de estas filmaciones, véase Lozano (2007).

183 “La decisión del Tribunal militar internacional de Nuremberg en 1945 ... no tenía un propósito exclusivamente legal; se trataba también de un espectáculo que pretendía demostrar públicamente la culpabilidad de los nazis, una combinación de representación y justicia, o de exhibición y proceso”. (Hicks 2012b: 30)

dió la instalación de unos tubos de neón bajo los bancos de los acusados para así poder observarlos durante la proyección (Delage 2006: 150).

La débil iluminación de los neones no permitió que la filmación de la sesión recogiese excesivos detalles de la reacción de los acusados, excepto algún movimiento nervioso de alguno de ellos llevándose un pañuelo a la boca durante la mostración de las montañas de cadáveres de los campos, pero sí permitió que los periodistas en la sala estuvieran atentos a los gestos de los responsables de las atrocidades. Como señala Delage (2006: 151), toda la prensa internacional se hizo eco de las reacciones. Las palabras de Joseph Kessel, reportero de *France-Soir*, demuestran el efecto perseguido y conseguido por la proyección de las imágenes provenientes de los campos de concentración:

Soudain, j'eus le sentiment que la résurrection de l'horreur n'était plus, en cet instant, le fait essentiel (...). Il ne s'agissait pas de montrer aux membres du tribunal un document dont ils avaient, à coup sûr, une connaissance approfondie. Il s'agissait de mettre tout à coup les criminels face à face avec leur forfait immense, de jeter pour ainsi dire les assassins, les bouchers de l'Europe, au milieu des charniers qu'ils avaient organisés, et de surprendre les mouvements auxquels les forcerait ce spectacle, ce choc. (Delage 2006: 151)

Se trató, sin duda, de uno de los momentos fuertes, periodísticamente hablando, de un proceso que necesariamente iba a decaer por la complejidad y la duración del mismo¹⁸⁴. Los noticieros cinematográficos de todo el mundo lo recogieron. El montaje de las imágenes de los acusados alternado con las imágenes atroces de la liberación de los campos anticipó y fijó la condena de los criminales perseguida por un juicio que aún tardaría muchísimas jornadas en dictar sentencia.

Imposible recoger aquí todas las representaciones cinematográficas que circularon por los noticieros de todo el mundo, pero el estudio de los dos únicos largometrajes¹⁸⁵ producidos sobre el proceso mostrará a la perfección los diferentes matices ofrecidos de los culpables. Ante la imposibilidad de una versión conjunta de todas las potencias aliadas¹⁸⁶, soviéticos y americanos ofrecerían su propia imagen de los verdugos. Sin embargo, previo a esta cristalización de la representación de los verdugos tras el juicio, la composición de su retrato tuvo dos génesis diferenciadas según los distintos cargos de acusación presentados por los soviéticos y los norteamericanos.

184 “Curiosamente, la fascinación por el momento en el que los nazis son confrontados con sus crímenes es el aspecto... que destacan los relatos de primera mano de la proyección, tanto los que aparecieron en aquel entonces en la prensa como los posteriores de las memorias” (Hicks 2012b: 33)

185 Sandra Schulberg (Schulberg 2012: 54, n. 16) recoge el contenido de un informe del Departamento de Estado de Estados Unidos de finales de 1948 que menciona la producción de una película francesa de dos rollos exhibida en Francia y en la zona alemana bajo su control. Sin embargo, la autora no tiene otra evidencia y considera la existencia de esta película un misterio todavía por investigar.

186 Véase Schulberg (2012).

1.A.1 LOS VERDUGOS VISTOS DESDE EL ESTE

1.A.1.A EL ARCHIVO FÍLMICO SOVIÉTICO COMO ACUSACIÓN

Como hemos visto, la representación cinematográfica de los verdugos no era una imagen neutra de los responsables, sino una condena moral conseguida mediante el montaje contiguo del retrato de los acusados con las imágenes atroces filmadas durante la contienda bélica. En esta cadena sintáctica, la importancia recaía en el impacto visual de los escenarios dantescos descubiertos por las fuerzas aliadas en la liberación de territorios bajo dominación alemana y no en la imagen anodina de los culpables. Y si de atrocidades se trataba, las cámaras y los filmes soviéticos fueron los pioneros en plasmarlas por ser ellos los primeros que liberaron los territorios devastados por los nazis. También correspondió a las películas soviéticas la mayor insistencia en su mostración por la movilización absoluta de todos sus resortes propagandísticos en favor de una guerra total contra el invasor. Los archivos fílmicos soviéticos acumularon cargos y condenas contra los futuros encausados mucho antes de su llegada a Nuremberg.

Volvamos sobre la primera filmación en recoger el Holocausto que ya analizamos en el capítulo anterior, la edición 114 de *Soiuzkinozhurnal*, dedicada a la liberación de Rostov en noviembre de 1941. No fue este el primer encuentro de los cámaras encuadrados en las filas más avanzadas del frente con las atrocidades, pero sí las primeras en ser filmadas. Bien es cierto que lo encontrado en Rostov era de una escala muy superior a todo lo anterior, sin embargo el factor determinante para filmarlas cabe atribuirlo a que Rostov fue la primera victoria de un Ejército Rojo vencido y en retirada hasta ese momento. La representación de las atrocidades debe ser interpretada como una parte fundamental de la propaganda bélica, como un motivo más para continuar la lucha contra el invasor y seguir con la liberación de territorios ocupados. La mostración de tanta crueldad era un resorte para proseguir con mayor empuje la guerra y no para constatar únicamente el poder destructor del invasor.

Analizamos ya cómo la soviétización de los asesinados negaba la especificidad judía de las víctimas, pero lo que aquí nos interesa es la representación particular de los verdugos en el discurso oficial. Lejos de insistir en el carácter antisemita de los crímenes, el retrato ofrecido de los invasores incidía en su causalidad irracional y bárbara.

*They are not said to be inspired by a political ideology or antipathy to the Jews and communists or desire for imperialist expansion; instead, their violence is portrayed as random, a result of bestial nature, both theirs and fascism's generally, that is left unexplained*¹⁸⁷ (Hicks 2012b: 54)

187 Esta misma lógica la encontramos en la representación de las ciudades devastadas que no dudarán en incluir iglesias quemadas por el invasor como un claro ejemplo del odio destructor alemán contra la cultura rusa.

Esta caracterización de los verdugos se adaptaba a la lógica de la propaganda bélica que perseguía la movilización total de la población soviética en un afán de venganza contra el invasor, omitiendo cualquier diferenciación entre las víctimas y los combatientes y reduciendo las motivaciones del enemigo a su naturaleza sádica. La voz *over* que acompaña a las imágenes desvela la función propagandística otorgada a la masacre: “Las lágrimas se secarán, la batalla y el dolor continuarán, pero nunca, nunca, se extinguirá el odio en nuestros corazones, el gran y sagrado odio contra los asesinos y los verdugos”¹⁸⁸ (Hicks 2012a: 56).

Razgrom nemetskikh voik pod Moskvoi (Derrota de los alemanes cerca de Moscú, I. Kopolin y L. Varlamov, 1942) es el primer largometraje que aborda las atrocidades cometidas por los nazis en suelo soviético. Fiel continuación de la soviétización de las víctimas, muestra mayor insistencia en la destrucción de los emblemas culturales de las tierras ocupadas, sugiriendo que el sadismo invasor es consecuencia de un odio visceral contra la civilización rusa. Para nuestro análisis, el largometraje presenta dos particularidades de gran interés. La primera es que recoge en su metraje las imágenes de los soldados alemanes capturados. La triste imagen de los militares derrotados, cuyo desvalimiento podría provocar una humana compasión, es intercalada entre imágenes desgarradoras de los familiares llorando a sus muertos. A la acusación directa del montaje de imágenes se suma la voz *over* del documental, poniendo en labios de una madre abrazada al cadáver de su hija el grito “sin compasión” y, acto seguido, acompañando la imagen de los militares alemanes con una sintética condena: “asesinos”. El segundo aspecto de interés de este film será objeto de estudio cuando repasemos la representación de los acusados en las pantallas occidentales.

La representación de las atrocidades continuaría *in crescendo*. Aleksander Dovzhenko formaría parte desde abril de 1943 de la Comisión de investigación ucraniana de crímenes de guerra alemanes y, como tal, visitó los lugares en los que se cometieron las matanzas y se entrevistó con los testigos. Concernido personalmente por los crímenes que se estaban cometiendo en su amada Ucrania, desde muy temprano dejó constancia de la necesidad de romper los límites de lo visible para dar cuenta del horror y el sufrimiento inéditos (Hicks 2012a: 108-33). En su película *Bitva za nashu sovetskuiu Ukrainu* (La batalla por nuestra Ucrania soviética, 1943) encontramos la filmación de una de las primeras fosas comunes y una locución que dirige el impacto visual de la imagen contra el enemigo:

¡Miradnos!, vosotros que estáis vivos; no apartéis la vista de nuestra horrorosa fosa. No podemos ser olvidados ni acallados. Somos demasiados. ¡Somos multitud en Ucrania! ¡No nos olvidéis! Haced que los alemanes paguen por nuestro sufrimiento.

188 Los comentarios de las voces en *over* de las filmaciones soviéticas las hemos traducido al castellano a partir de las versiones inglesas ofrecidas por Hicks (2012a)

La fosa común¹⁸⁹ reabierta para mostrar a las cámaras los 14.000¹⁹⁰ cuerpos en descomposición de los ciudadanos de Kharkov fusilados en Dobritski Yar apuntaría directamente a las imágenes de los culpables en otra película, *Sud idet* (La hora de la justicia, Il'ia Kopolin¹⁹¹, 1943). En diciembre de 1943 tuvo lugar en Kharkov el juicio contra los alemanes capturados con gran repercusión en la prensa y radio moscovita¹⁹². La película, con el título *Kharkov Trials*, llegaría en el verano de 1944 a las pantallas británicas y estadounidense y bien pudiera haber influido en la decisión occidental de filmar el juicio de Nuremberg. El film sintetiza los alegatos de la acusación, las declaraciones de los testigos y los interrogatorios, pero, sobre todo, incluye imágenes de las víctimas de los nazis, por lo que debe considerarse el precursor de la vinculación de las sentencias a los culpables con las imágenes de las atrocidades.

Tras las fosas comunes, llegó el descubrimiento de las fábricas de la muerte. Aunque los campos de exterminio (Belzec, Sobibor, Treblinka y Chelmno) habían sido desmantelados antes de la retirada alemana y borrado al máximo todos los vestigios, quedaron en pie dos instalaciones mixtas (campos de exterminio y de concentración): Majdanek y Auschwitz¹⁹³. El 24 de julio de 1944 el Ejército Rojo liberaba Majdanek, en las afueras de Lublin. Como ya dijimos en el capítulo anterior, los cámaras polacos a las órdenes de Aleksander Ford entraron en el campo horas después de la evacuación de los alemanes y los rusos, comandados por Roman Karmen, lo harían algún día después. Durante el mes de agosto ambos equipos filmaron en el campo las imágenes enviadas a Moscú que dieron lugar a dos películas, *Majdanek* (I. Setkina), estrenada en Moscú en diciembre, y *Vernichtungs-*

189 Hasta la liberación de los campos de exterminio, la fosa común sería la máxima expresión de la barbarie alemana. Pocos meses después, cuando fue liberado Kiev, el cineasta Mark Donskoi se entrevistó con testigos y supervivientes de las atrocidades nazis cometidas en la ciudad e incluso filmó la escena de la masacre de su película de ficción *Nepokorennyie* (Los invictos, 1945) en el barranco de Babi Yar. El propio Dovzhenko filmaría el barranco de Babi Yar en su película *Pobeda na Pravoberezhnoi Ukrainie i izgnanie nemetskikh zakhvatchikov za predely ukrainskikh sovetsskikh zemel'* (Victoria en la Ucrania occidental y expulsión de los invasores alemanes de los límites de las tierras de la Ucrania soviética, 1945).

190 Por supuesto, si no la totalidad, la inmensa mayoría de las víctimas eran judías. En la película, se insiste en su condición de ciudadanos ucranianos, lo que resulta ya una desviación de la línea oficial soviética que haría caer a la película y al director en el ostracismo.

191 Il'ia Kopolin era un histórico de las filmaciones de juicios soviéticos. Él debe cargar con el dudoso honor de ser el director de *Prigovor suda-prigodor naroda* (El veredicto de la Corte es el veredicto del pueblo, 1938), película sobre las farsas judiciales soviéticas de los años treinta.

192 No fue este el primer juicio filmado. El primero tuvo lugar en Krasnodar en julio de 1943 y no fue contra los alemanes, sino contra once colaboradores locales. La filmación del proceso dio lugar a un documental de 20 minutos dirigido por Irina Setkina que se estrenó en septiembre de ese mismo año con el título *Prigovor naroda* (El veredicto del pueblo). La película tuvo poco éxito local y menos todavía internacional. Varias razones pueden explicar su escaso eco: la ausencia de acusados alemanes, la completamente desacreditada acusación de "actividades antisoviéticas" contra los colaboradores e incluso un título que hacía recordar a los juicios espectáculos estalinistas de 1938. Más que el juicio, la filmación recoge con gran interés la ejecución en la horca de los culpables, incluyendo entrevistas a individuos de la masa congregada para asistir al ahorcamiento y cuyas opiniones sintonizan perfectamente con la postura oficial. Véase Liebman (2012: 21-23)

193 Las cámaras de gas y los hornos crematorios de Auschwitz fueron parcialmente destruidos por la sublevación del *sonderkommando* en octubre de 1944 y derruidos por la administración SS del campo con anterioridad a liberación en enero de 1945.

lager Majdanek. Cmentarzysko Europy (Campo de exterminio de Majdanek. Cementerio de Europa) dirigida por Aleksander Ford y estrenada en Lublin en noviembre de 1944. El primer encuentro con las cámaras de gas necesitó de una estrategia discursiva nueva. Las imágenes atroces se encontraban en los crematorios donde se hallaban algunos cuerpos semicarbonizados, sin embargo la apariencia de la anodina cámara de gas o de un bote de pesticida no era suficientemente impactante para representar la muerte industrializada. La representación de la máxima atrocidad resultó mucho más opaca y requirió de dos nuevas herramientas retóricas: la metonimia y la explicación. Para explicar al espectador el funcionamiento de un campo de exterminio ambos filmes siguieron el recorrido de la recién constituida “Comisión extraordinaria polaco-soviética para la investigación de los crímenes cometidos por los alemanes en el campo de exterminio de Majdanek en Lublin”. La investigación de la comisión revelaba con todo detalle el sistemático e industrializado procedimiento para el asesinato con el insecticida Zyklon-B en las cámaras de gas, incluyendo la exhumación de los cadáveres de las víctimas de las fosas comunes y el interrogatorio a supervivientes y acusados. Si en los documentales soviéticos anteriores habíamos visto que era frecuente la presencia de los familiares de las víctimas que clamaban venganza procurando la identificación del espectador con los allegados, aquí los trabajos de la comisión guían al espectador y, con su presencia en el mismo encuadre de las atrocidades, testimoniaban, explicaban y recababan cargos contra los culpables. Una vez explicado el procedimiento de exterminio, eran las inmensas montañas de objetos personales –zapatos, gafas, juguetes infantiles, pasaportes...– las que daban cuenta metonímicamente de la inconcebible cantidad de víctimas. Las montañas de prendas arrebatadas a las víctimas, las hileras de alambradas electrificadas, las torretas de vigilancia, las chimeneas de los crematorios, los carteles amenazadores y los tubos de Zyklon-B se connotaban al ser montados junto a las imágenes de los montones de cadáveres y de los huesos calcinados para convertirse en iconos propios de la filmación de los campos de concentración a partir de este primer encuentro.

Nos interesa especialmente un aspecto de la película polaca de Ford que vincula la filmación de las atrocidades con la condena a los culpables nazis. *Vernichtungslager Majdanek. Cmentarzysko Europy* fue estrenada en los cines Apollo y Baltik de Lublin con anterioridad al inicio del proceso contra los guardianes capturados de Majdanek iniciado el 27 de noviembre de 1944¹⁹⁴. En palabras de Liebman:

Con la proyección de este impresionante documental con sus estremecedoras, y nunca antes vistas, imágenes poco antes del comienzo del juicio, los comunistas demostraban abiertamente su deseo de agitar la ira del público e incitar la demanda de venganza durante el proceso (Liebman 2012: 19)

El proceso contra los acusados se desarrolló entre el 27 de noviembre y el 2 de diciembre y también fue filmado por las cámaras a las órdenes de Ford. Con las imágenes procedentes de la libe-

194 Según Liebman (2012: 18-19) fue la semana anterior, según Hicks (2012a:158) lo sería el mismo 27.

ración de Majdanek, y montadas en el film de Ford, y el metraje filmado durante el juicio, Kazimierz Czyński montó *Swastyka i Szubienica* (Esvástica y patíbulo, 1945). La filmación del metraje incluido en esta finalizó el 3 de diciembre, fecha del ahorcamiento de los cuatro guardias alemanes y un kapo junto al crematorio de Majdanek. *Swastyka i Szubienica* podría considerarse un apéndice de *Vernichtungslager Majdanek. Cmentarzysko Europy*, ya que a las imágenes filmadas de los crímenes cometidos en el campo seguirían las imágenes del juicio y castigo de los culpables. Buena prueba de ello es que el inicio de *Swastyka i Szubienica* ofrece un montaje sintético de las atrocidades mostradas en el film de Ford antes de dar paso a la filmación del juicio, perfectamente definido por las palabras de Liebman (2012:22):

(El film pretendía) resaltar e intensificar los cargos acusatorios a través de dramáticas revelaciones de los testigos de las atrocidades sin precedentes, por lo que el testimonio gozaba de gran valoración... Los jueces interrogan a los testigos para obtener declaraciones incriminatorias sobre lo sucedido. Los fiscales recurren a menudo a hipérbolos emocionales, acusando a todo el pueblo alemán de los crímenes. Los testigos aportan detalles que incriminan a los acusados y... los culpables confiesan sus actos criminales. Los abogados defensores son completamente marginados, solo se asoman al film de Czyński y, en absoluto, tienen derecho a la palabra. Frente al tribunal, habían renegado totalmente, e incluso comprometido, la defensa de sus clientes con comentarios devastadores. Todas estas características son tremendamente familiares en los anales de la jurisprudencia soviética.

Las imágenes con las que finaliza la película sirven de clausura para la filmación de las atrocidades y del juicio. Un contrapicado recoge una multitud de cabezas del público reunido para ver ahorcados a los cinco acusados en el mismo campo en el que cometieron sus crímenes. La celeridad del juicio, la escasez de garantías procesales y el énfasis en la difusión nos dan la medida justa de unos procedimientos con una mayor tendencia al espectáculo que a la legalidad. Según Liebman (2012: 70, n. 32), el propio Stalin seguía con gran interés el avance de estos juicios, así como una estimación del número de ciudadanos que asistía a las ejecuciones públicas.

Auschwitz fue el gran centro de exterminio y, con el tiempo, se convertiría en el emblema del Holocausto, pero su descubrimiento no produjo una representación cinematográfica acorde a su verdadera dimensión histórica en el plan genocida nazi. La liberación de uno de los campos de concentración más grandes de todo el universo concentracionario nazi y del campo de exterminio dotado con las más eficientes instalaciones para el exterminio, Auschwitz-II Birkenau, acaeció el 27 de enero de 1945 y necesitó un tiempo para adquirir cierta relevancia, como bien demuestra que en la prensa soviética solo apareciera un artículo en *Pravda* (Hicks 2012a:174). Ninguna cámara acompañaba a la unidad que lo liberó y los primeros 500 metros de película filmados en Auschwitz por el grupo de Mijail Oshurkov, jefe de los cineastas asignados a ese frente, no fueron enviados a Moscú hasta el 8 de febrero, once días después de la liberación. Dispuesto a seguir los trabajos de la Comisión estatal extraordinaria soviética sobre crímenes de guerra, Oshurkov demandó el 15 de febrero un equipo de iluminación para filmar en interiores, tales como la cámara de gas de Auschwitz 1. Sin iluminación, sin suficiente stock de película virgen ni equipos de filmación con sonido sincronizado para grabar el testimonio de los supervivientes, el metraje registrado poco aportó a la imaginería

del Holocausto. Solo a principios de marzo se suplirían algunas de estas carencias y el 19 de marzo Oshurkov enviaría a Moscú 2.500 metros que se sumarían a los ya enviados a principios de febrero. El problema fue que, una vez llegado el material, la imagen ya no podía testimoniar la liberación sucedida hacía más de un mes y la solución fue recrearla. El resultado fue grotesco.

La representación cinematográfica de Auschwitz reproduciría muchas de las imágenes metonímicas¹⁹⁵ utilizadas en la filmación de Majdanek. Sin embargo, en su búsqueda de una iconografía acorde a las atrocidades cometidas, las cámaras soviéticas filmaron un símbolo de la criminalidad extrema. Nos referimos a la imagen más memorable de Auschwitz en la que 180 niños gemelos se suben las mangas para enseñar su número tatuado¹⁹⁶. Cuando fueran montadas en la película *Kinodokumenty o chudovishchnykh prestupleniakh germanskogo pravitel'stva v Osventsime* (Documentos cinematográficos de los monstruosos crímenes del gobierno alemán en Auschwitz, E. Svilova, 1945), la voz del narrador explicaría que estos niños escaparon a la cámara de gas por el interés de Josef Mengele en la experimentación con gemelos.

La tardanza en la filmación de la liberación también se vería acompañada por el estreno de *Kinodokumenty o chudovishchnykh prestupleniakh germanskogo pravitel'stva v Osventsime* que llegó a las pantallas a finales de mayo, cuando la guerra ya había acabado. Resulta evidente que la sumisión de los anteriores documentales a la propaganda bélica ya no regía para este film. Un fragmento –en el que la voz del narrador, tras la presentación de un niño mutilado, se hace cargo de perseguir a sus torturadores y, después del desfile de una serie de fotografías de los nazis dirigentes del campo, apela directamente al espectador, “Mírenlos bien. Recuérdelos”– y el final de la película, con unos títulos en los que se alude a la firme decisión de Stalin, Roosevelt y Churchill de llevar a los criminales de guerra ante un tribunal internacional, apuntan a su condición de obra de posguerra.

Con el título *Kinodokumenty o zverstvakh nemetsko-fashistskikh zakhvatchikov* (Film documental de las atrocidades cometidas por los invasores germano-fascistas, director no acreditado, 1945) la acusación soviética en el juicio de Nuremberg contra los principales dirigentes nazis presentó una síntesis de todas las brutalidades mostradas en los documentales arriba estudiados. El abandono de la retórica propagandística bélica por el fin de la guerra y una credibilidad siempre en entredicho respecto a las filmaciones soviéticas de las atrocidades –más adelante nos detendremos en el porqué– debieron ser los condicionantes que influyeron en la nueva modulación de la voz narradora, mucho más descriptiva y neutra para acompañar este nuevo remontaje de imágenes. Sea por el descrédito de la propaganda soviética, porque difícilmente las crueldades mostradas podían superar el impacto visual de *Nazi Concentration Camps* o por la tardía proyección en la sala de Nuremberg, el 19 de febrero

195 De hecho, los vestigios restantes tras la evacuación alemana –7000 moribundos, centenares de cadáveres y 7 toneladas de cabellos humanos– resultaban minúsculas huellas de la colosalidad destructiva del campo de concentración y exterminio.

196 Esta secuencia sería filmada en febrero, cuando la nieve todavía no se había fundido.

de 1946, las imágenes presentadas por los fiscales soviéticos carecieron de la trascendencia mediática y acusatoria de las aportadas por los norteamericanos a la hora de representar a los verdugos.

Sin embargo, *Kinodokumenty o zverstvakh nemetsko-fashistskikh zakhvatchikov* ofrecía un retrato más ajustado de los crímenes cometidos contra la humanidad por los acusados. Aun omitiendo toda referencia a la condición judía de las víctimas¹⁹⁷, el montaje mostraba todas las imágenes de las diferentes fases y las características singulares del proceso exterminador planeado por los nazis y que constituía, sin duda, el cargo acusatorio más grave presentado en Nuremberg. El metraje, al montar cronológicamente las imágenes filmadas tras el avance del Ejército Rojo, también establecía una cronología explicativa del Holocausto. La película recuperaba las imágenes filmadas tras la liberación de Rostov en noviembre de 1941 y, después de incluir en el montaje las mayores matanzas perpetradas por los Einsatzgruppen, llegaba a los centros de exterminio situados en Polonia, Majdanek y Auschwitz. Así pues no se omitía el “Holocaust by bullets” que asesinó a millón y medio de judíos en territorio soviético y se vinculaban los centros de exterminio con el plan genocida y no con la lógica de los campos de concentración, plasmando el desarrollo del Holocausto desde el verano de 1941, con el comienzo de las matanzas iniciales, hasta el cierre de los centros de exterminio en el otoño de 1944. El retrato de los acusados ofrecido por esta película difiere notablemente de los cargos acusatorios de las imágenes provenientes de la fiscalía norteamericana, como tendremos ocasión de demostrar en el apartado siguiente, y resulta mucho más ajustado a la verdad de la criminalidad nazi. Para empezar, estas imágenes incriminatorias apuntaban a muchos más culpables. Con la denuncia del exterminio realizado por los grupos de asesinato ambulantes en la colindante retaguardia del ejército alemán se destapaba la necesaria colaboración del Wehrmacht en estas masacres. La acusación explícita en el título contra los invasores y la insistencia de la propaganda soviética, como ya vimos, en la naturaleza sádica de todos los alemanes que se encontraban en territorio soviético parece, a tenor de los crímenes cometidos, mucho más acertada que la restricción de la culpabilidad a los SS presentada por el bando occidental. Hoy en día no cabe ninguna duda acerca de la connivencia, cuando no participación directa, del Wehrmacht y otras organizaciones, como los batallones de policía y milicias locales que nada tenían que ver con la ferviente nazificación de las SS, en las primeras fases del exterminio de los judíos. Para continuar, las evidencias gráficas de los asesinatos insistían en su carácter genocida y no en las causas políticas o bélicas de los crímenes cometidos. Las fosas comunes repletas de civiles de todas las edades en cada una de las ciudades liberadas, la representación metonímica de la inmensidad de víctimas en los campos de exterminio de Majdanek y Auschwitz y, sobre todo, los niños ofrecían las verdaderas dimensiones de crímenes sin ninguna vinculación con las represalias políticas o las acciones militares y sí con un exterminio planificado de todo un pueblo.

197 La palabra “judío” solo aparece una vez en toda la película.

1.A.1.B. LA SENTENCIA FÍLMICA SOVIÉTICA DE LOS CONDENADOS EN NUREMBERG

Los cargos más extensos presentados por la fiscalía soviética¹⁹⁸, sumados a la naciente rivalidad entre los aliados vencedores de la guerra¹⁹⁹, impidieron el proyecto inicial de un film aliado conjunto sobre los trabajos del primer Tribunal Militar Internacional contra los grandes criminales que inaugurase la justicia de posguerra²⁰⁰. Poco satisfechos los soviéticos con la iniciativa y concepción estadounidense del juicio, consideraron que la representación del proceso debía ofrecer su visión y que esta debía adelantarse al proyecto norteamericano.

Los rusos, que habían perdido millones de personas, consideraron que durante el juicio nunca se había tenido suficiente en consideración su sufrimiento y se oponían a la absolución de cualquiera de los acusados. Pensaban que el film sobre el juicio podía, y debía, subsanar de alguna manera esta injusticia (Schulberg 2012: 53-54)

El 23 de noviembre de 1946, la sentencia databa del 1 de octubre y las ejecuciones tuvieron lugar el 16 de octubre²⁰¹, se estrenaba en Moscú *Sud narodov* (El juicio de los pueblos) con imágenes filmadas por Roman Karmen, quien compartiría la codirección con la montadora del metraje, E. Svilova²⁰². El propio Karmen, que siguió el proceso²⁰³ con su cámara de mano Eyemo, ya había filmado imágenes para los noticiarios soviéticos *Na protsesse glavnykh voennykh prestupnikov v Nuremberge* (En el juicio de los principales criminales de guerra nazis en Nuremberg, 1946). Si era importante la primicia, más lo era la presentación de la perspectiva soviética²⁰⁴, por lo que la película, en vez de ofrecer un detallado relato del proceso judicial, se estructuró a partir de la acusación soviética de los crímenes de guerra nazis²⁰⁵. Aproximadamente la mitad del metraje total de la película lo constituyen las imágenes de las atrocidades detalladas en los párrafos anteriores, las cuales encontraban su razón de ser en su carácter ilustrativo y probatorio del discurso de la acusación soviética.

198 La opinión soviética mostraba su malestar ante la insuficiente consideración del tribunal al inmenso sufrimiento soviético y se oponía a la absolución de cualquiera de los acusados (Schulberg 2012: 53-54)

199 La plasmación verbal de la ruptura entre los aliados occidentales y la Unión Soviética tendría en “el telón de acero”, acuñado por Winston Churchill el 5 de marzo de 1946, su emblemática y duradera expresión.

200 Véase Schulberg (2012).

201 La película incluye imágenes de los cadáveres de los ajusticiados.

202 Acreditadísima montadora y esposa de Dziga Vertov.

203 Por lo menos otros tres cámaras soviéticos filmarían imágenes del juicio: Boris Makaseev, S. Semenov y Viktor Shtatland (Hicks 2012a: 288)

204 El rasgo que mejor define la discrepancia soviética en este film se encuentra en la filmación del voto particular del juez soviético, I. Nikitchenko, tras la lectura de la sentencia del presidente del tribunal, Geoffrey Lawrence, en la que solicitaba penas más rigurosas para todos los no condenados a muerte y la ampliación de la consideración como organizaciones criminales a la cúpula del ejército alemán y otras instituciones absueltas por el tribunal.

205 Claramente ejemplificada por la muy limitada mostración del fiscal Robert H. Jackson o el presidente del tribunal, G. Lawrence, y la muy reiterativa del equipo fiscal soviético, especialmente Roman Rudenko, que actúan al modo de narradores internos y estructuran los cargos presentados.

El alegato fiscal soviético y el impacto visual de los documentos gráficos se dirigían contra los culpables, auténtico objeto del film por varios motivos. La película elude al máximo el procedimiento judicial y se vuelca sobre cada uno de los acusados a los que interpela directamente con las imágenes de archivo y las filmaciones de documentos que demuestran su implicación directa en los crímenes e, incluso, la voz narradora abandona toda contención o neutralidad y los cataloga como “verdugos”, “carniceros”... La insistencia en los acusados era el único enganche dramático que ofrecía un excesivamente largo y tedioso juicio²⁰⁶, mas también porque, como hemos visto, la denuncia soviética de los crímenes y su sufrimiento incomparable otorgaban a la Unión Soviética una autoridad moral por encima de sus aliados. Su primacía en la entrega de muertes y dolor, así como su más radical visión acerca de la culpabilidad de los verdugos, eran un buen punto de ruptura con los aliados occidentales en la embrionaria Guerra Fría. La devastación nazi de Europa era un hecho incuestionable y, ante la nueva disyuntiva soviética o americana que se le ofrecía al continente, presentarse como el más radical oponente de los culpables era una baza jugosa para la propaganda política de conformación de bloques.

La retórica de los medios soviéticos sería consecuente con este retrato degradante de los acusados. Hasta Nuremberg se desplazaron caricaturistas soviéticos como Boris Efimov y el triunvirato “los Kukrinsky” que presentaron a los líderes nazis “como animales grotescos y repulsivos, cuyo aspecto estaba en perfecta consonancia con sus abyectos crímenes” (Hicks 2012b: 31). Estas caricaturas destinadas a la prensa también encontraron su hueco en *Sud narodov*²⁰⁷, pero, consciente Roman Karmen de que esta estrategia no era la apropiada para un film documental, la película ofreció un retrato moral de los acusados recurriendo a la descontextualización de las imágenes de los tiempos gloriosos de los jefes nazis, a la violentación de la imagen anodina de los acusados y al montaje de las imágenes de las atrocidades. Si las primeras provenían de los archivos alemanes y las terceras de los soviéticos, las segundas serían completa responsabilidad del más reputado cámara soviético de guerra. Apostado en la sala del juicio con su Eyemo, Roman Karmen estuvo atento para captar los distintos tics nerviosos de los acusados:

Göring, ahora delgado y arrugado, empezó cubriendo su rostro con la mano, para pasarla después por su nuca.

“Es como si sintiera la soga”, pensó Karmen... el reflejo nervioso de Göring traía a la mente muchos pensamientos. O mejor, empujaba su pensamiento en una dirección. Cargada su cámara, como un cazador tras su presa, comenzó a achechar a su enemigo. Karmen ya no quitaría ojo a la bancada de los acusados, no se le escaparía ningún gesto expresivo. “Seguramente”, pensó Karmen, “Göring volverá a pasar la mano por su nuca, Hess, el mentiroso, hipócritamente avergonzado, esconderá de nuevo su rostro entre sus manos”.

206 En palabras del propio Karmen: “El principio sobre el que se asienta la estructura del film es evitar el aburrimiento que fácilmente podría adueñarse del espectador si lo mantuviésemos en la sala durante seis rollos, por lo que constantemente sacamos al espectador del tribunal para mostrarle lo que estos criminales hicieron, es entonces cuando mostramos el material que los cámaras soviéticos filmaron pisándole los talones al ejército” (Hicks 2012b: 70).

207 En las imágenes iniciales del proceso, aparecen las caricaturas de distintos acusados realizadas durante el juicio.

*El director estaba dispuesto a esperar durante días. Sus cálculos se mostraron certeros. La afectación y las poses abandonaron pronto a los acusados...*²⁰⁸

Mediante el efecto Kuleshov, en el que se crea un significado ajeno a dos planos independientes mediante su combinación, Karmen conseguiría mostrar el momento que escapó a las cámaras por la escasa iluminación de los neones situados en las bancadas de los acusados durante la proyección de *Nazi Concentration Camps*: la reacción de los culpables frente a la mostración de sus crímenes. La turbación inscrita en sus gestos nerviosos expresaba su angustia ante la constatación de su culpabilidad.

Así pues, tres eran los tipos de imagen que retrataban a los jefes nazis en *Sud Narodov* y que dan buena cuenta de la construcción del verdugo nazi en el imaginario soviético que lógicamente se extendería por todo el futuro bloque comunista de Europa. El origen del mal se hallaba inscrito en las imágenes pomposas de los mandatarios nazis en las películas celebratorias de los mítines y congresos del partido nazi. En su formato original, estas habían sido concebidas para transmitir la electrización de las masas del nacionalsocialismo; aquí, por el contrario, breves fragmentos, desposeídos de su contexto y sonido sincrónico, de la interpretación histriónica de los oradores en la tribuna daban buena cuenta del envanecimiento que condujo inevitablemente a la tragedia. Frente a la estudiada gesticulación grandilocuente de su época de esplendor, los gestos de cansancio, angustia o tedio de los acusados en el banquillo no los humanizaban, sino que los rebajaban a contorsiones físicas consecuencia de la demostración en la sala de su culpabilidad.

Por último, las imágenes de atrocidades, las que todo el mundo había visto con rabia y odio canalizado por la propaganda bélica desde finales de 1941, encontraban su raíz en las imágenes de los altos mandos juzgados. Las primeras imágenes de los verdugos, las de su apogeo en los actos de exaltación nacionalsocialista y su caída en el banquillo de los acusados, eran degradantes por la maestría en el montaje para modificar la ambigua información contenida en la imagen²⁰⁹, pero no inculporias. Sin embargo, la violencia visual de las imágenes de atrocidades era consecuencia del registro de unas escenas que llevaban inscritas una acusación indiscutible de la criminalidad nazi y no una operación en la sala de montaje. Aunque los montadores soviéticos aprovecharan las posibilidades que ofrecía la ambigüedad de las imágenes anodinas de los culpables para presentarlos de forma vejatoria, entre estas y la violencia intrínseca del registro de las atrocidades mediaba un abismo. La sutura visual de ambas en la sala de montaje resultó eficaz para los fines propagandísticos de la inmediata posguerra y la condena resultaba incuestionable, pero, a poco que uno reflexione,

208 Citado en Hicks (2012b: 32)

209 Encontramos un ejemplo palmario en el principio del film en el que recurrentemente se montan, siguiendo un *raccord* de continuidad en el movimiento, imágenes de los desfiles en Nuremberg con ocasión del congreso del partido e imágenes de los jefes nazis entrando en la sala del juicio.

la asimetría entre una veintena de culpables anodinos²¹⁰ y la inmensidad criminal que reflejaban las imágenes no quedaba resuelta mediante el cosido de los culpables y sus crímenes.

1.A.2 LOS CULPABLES VISTOS DESDE EL OESTE

1.A.2.A LA IMPORTACIÓN DE UN IMAGINARIO

Como ya vimos, la filmación de las primeras imágenes de los crímenes cometidos por los culpables fueron debidas a las cámaras soviéticas y se inscribían en la propaganda bélica. Con ella se buscaba la movilización de la población local en un esfuerzo de guerra total contra el invasor, mas tampoco quedaba alejada de sus objetivos la difusión internacional del esfuerzo soviético y los crímenes alemanes para procurarse aliados en el campo de batalla. Con gran rapidez y enorme difusión llegaron las imágenes filmadas por los soviéticos a otros países. Su recepción no solo propició el primer encuentro con el imaginario condenatorio de los culpables, sino que también ofrece un buen ejemplo de cómo estas imágenes fueron utilizadas para ofrecer un retrato diferenciado de los culpables.

Cuando abordamos en el apartado anterior *Razgrom nemetskikh voisk pod Moskvoi* (Derrota de los alemanes cerca de Moscú) ya apuntamos que el segundo punto de interés de este documental para nuestro trabajo era su distribución en Reino Unido y Estados Unidos²¹¹. El documental llegaría en 1942 a Reino Unido, algo más tarde a Estados Unidos, y tenía como primera finalidad mostrar el esfuerzo y sufrimiento de guerra descomunal que soportaban los soviéticos. Las imágenes procedentes de la primera línea del campo de batalla eran motivo de orgullo frente a los documentales estadounidenses y británicos, pero la cuestión que atrajo la atención fue el retrato descarnado de la criminalidad nazi que supuso una ruptura con la estrategia representativa de los aliados occidentales de no mostrar cadáveres de civiles. Estas serían las primeras imágenes de asesinatos en masa llegadas a los cines occidentales, tres años antes de que las cámaras británicas y estadounidenses filmaran la infinidad de cadáveres del universo concentracionario que desbordarían las pantallas de todo el mundo. Sin embargo, más que su carácter pionero en la mostración de las víctimas, requiere nuestra atención la adaptación de la película soviética al mercado norteamericano en la que encontraremos un primer esbozo de la distinta percepción estadounidense de los verdugos.

210 Es cierto que la percepción soviética de los culpables siempre fue mucho más amplia, como se aprecia en *Sud Narodov* en el que se insiste mucho en la culpabilidad del ejército e incluso se señala a las masas entusiastas de alemanes ante las arengas de sus líderes como causantes de los crímenes.

211 Véase Hicks 2012a: 74-78.

Con el título *Moscow Strikes Back*, la reedición de la película soviética realizada por S. Vorkapovich ganaría el Oscar al mejor documental en 1943. La voz de Edward G. Robinson, intérprete de una narración completamente nueva y muy distinta redactada por A. Maltz, desvela la distinta percepción de los culpables de las matanzas:

These are not dolls but children. The vandals stripped them first. No accident. The slaughter of the innocent by official order. No isolated incidents. Policy. Not hundreds of bodies like these, not thousands, but tens of thousands. No words, no statistics can sum up the brutality of a generation reared by Nazis. Massed torture, massed murder by order of the high command (Hicks 2012b: 76)

Esta narración norteamericana de las imágenes soviéticas se benefició de las informaciones que comenzaban a filtrarse en Estados Unidos sobre el genocidio cometido por los nazis, aunque en ningún momento se haga referencia a la condición judía de las víctimas. En ese sentido, la voz de E.G. Robinson incidía en el carácter planificado y sistemático de las matanzas, al tiempo que circunscribía la culpabilidad al alto mando y al sistema nazi frente al dibujo soviético de la naturaleza barbara y bestial de los alemanes.

Pese a la desovietización que suponía la eliminación del odio germano contra la civilización rusa y la insistencia en la criminalidad sistemática de la cúpula nazi, la película fue recibida con reticencias por la difidencia que generaba la producción propagandística soviética²¹². No era para menos. En abril de ese mismo año, 1943, los nazis revelaron que los soviéticos habían asesinado a los oficiales polacos en Katyn en 1940, denuncia avalada por todas las pruebas que obraban en manos del gobierno polaco en su exilio londinense. La respuesta soviética no se hizo esperar y en marzo de 1944 se estrenó *Tragediia v Katynskom lesu* (Tragedia en el bosque de Katyn) cuya edición recayó en la experimentada montadora Irina Setkina. La estructura formal y la narración que acusaba al sadismo alemán del asesinato de los oficiales polacos era idéntica a toda la propaganda bélica que recogía las atrocidades cometidas por los alemanes, incluyendo las comisiones de investigación de los crímenes o la presencia de periodistas extranjeros. Como la acusación resultaba igual de virulenta cuando se trataba de acusar a los alemanes de sus propios crímenes como cuando les eran imputados los cometidos por el Ejército Rojo, las denuncias de los verdugos nazis en la propaganda soviética serían vistas con escepticismo en Occidente.

En abril de 1944, un remontaje más sintético de *Majdanek*²¹³, cuya versión original también era obra de Irina Setkina, llegó a las pantallas norteamericanas. La versión que se se estrenó en las

212 Aparte de la desconfianza generalizada en la propaganda soviética, la película también era vista con recelos políticos. En la ceremonia de los Oscars, Lowell Mellet, un oficial de la Oficina estadounidense de información de guerra, declaró que no debería permitirse la injerencia de potencias extranjeras en el mercado fílmico nacional. También cabe recordar que la difusión de estas obras contó con la adhesión de la izquierda norteamericana, bien representada en el caso que nos ocupa por A. Maltz y E.G. Robinson.

213 Las primeras imágenes que llegaron a Nueva York de Majdanek y Auschwitz no lo hicieron hasta el 26 de abril de 1945. Provenían del noticiario cinematográfico soviético Artkino y la noticia se titulaba "Atrocidades nazis". Véase el excelente

pantallas norteamericanas solo duraba 14 minutos e incorporaba las imágenes de los ahorcamientos de los guardias de Majdanek, filmadas por el grupo de camarógrafos de Aleksander Ford e incluidas en la película polaca de Kazimierz Czyński, *Swastyka i Szubienica*. Pero la credibilidad o no de las atrocidades mostradas por los soviéticos pronto dejaría de ser relevante para el retrato de la culpabilidad alemana. El encuentro directo de las cámaras occidentales con la imaginería más truculenta de la criminalidad nazi aguardaba a las tropas angloestadounidenses en su avance hacia Berlín.

1.A.2.B LA CREACIÓN DE UN IMAGINARIO PROPIO

El 23 de noviembre de 1944, el ejército americano se encontró con el campo de concentración de Struthof, cercano a los Vosgos. Con tiempo suficiente para la evacuación, los nazis habían enviado a los deportados a Dachau. Únicamente las alambradas, los hornos crematorios y las “cámaras de asfixia”, como fueron conocidas en aquel entonces, permitieron establecer un paralelismo con Majdanek y prefigurar una idea de lo concentracionario. La liberación de los campos de concentración hasta ese momento, Majdanek y Auschwitz, tuvo una difusión limitada en Occidente, sin llegar a convertirse en noticia relevante ni producir una iconografía claramente diferenciada de las tragedias de la guerra²¹⁴. Sí sirvió, sin embargo, para que en febrero de 1945 el Estado Mayor del ejército británico, en previsión de lo que se avecinaba, ordenase a Sydney Bernstein, Jefe de la sección cinematográfica de PWD (Psychological Warfare División), iniciar los preparativos para realizar un documental sobre las atrocidades cometidas en los campos de concentración, proyecto que se conoció como F3080 y cuya finalidad primordial debía ser proporcionar pruebas de los crímenes cometidos. Sin embargo, el repertorio de imágenes que habían sido tomadas de la liberación de los distintos campos hasta ese momento no parecía ajustarse, en cuanto a su crueldad, a los testimonios y pruebas obtenidos por los servicios de inteligencia.

La epifanía negativa²¹⁵ se produjo con la liberación de Ohrdruf, pequeño comando dependiente de Buchenwald, por el ejército estadounidense el 6 de abril de 1945²¹⁶. Pocos días antes, Himmler había ordenado liquidar el comando ante la cercanía de los ejércitos aliados y la escena resultante produjo un espanto inédito: cientos de cadáveres esqueléticos con un tiro en la nuca, fosas comunes y cenizas humeantes. El impacto supuso un punto de inflexión en el tratamiento mediático de la liberación de los campos de concentración y fue el inicio de lo que se ha dado en llamar “la pedagogía del horror”. Este nuevo tratamiento informativo de la realidad concentracionaria se fundamentaba

artículo de Christian Delage en *Histoire et image*, n. 72.

214 Véase Barbie Zelizer (1998) y Clément Chéroux (2001).

215 Tomamos la expresión de Susan Sontag cuando narra en su libro de 1977 *On Photography* su primer encuentro con las fotografías de la liberación de los campos de concentración en una librería de Santa Monica.

216 En su estudio sobre los noticiarios franceses de 1945, Claudine Drame sostiene este mismo argumento sobre el punto de inflexión que supuso la edición del 27 de abril que recogió la visita de Eisenhower a Ohrdruf. Drame (1996: 13).

en tres pilares: una enorme difusión de un tema que hasta entonces había sido muy secundario, una eliminación total de la censura oficial o tácita y un enorme peso de la imagen fotográfica y cinematográfica. Un claro ejemplo de esta nueva estrategia fue la visita oficial de G. Patton, O. Bradley y D. Eisenhower el 12 de abril de 1945 a Ohrdruf. La visita del Alto Mando aliado —ampliamente difundida por periódicos y revistas ilustradas y también filmada²¹⁷—, tenía un doble motivo: por una parte, se trataba de comprobar directamente las atrocidades descritas y, por otra, empeñar su propio prestigio certificando la verdad de esas imágenes, testimoniar que las descripciones no eran hiperbólicas ni las imágenes producto de la propaganda militar. El *shock* sufrido y las intenciones que motivaron la visita quedan patentes en las declaraciones de Eisenhower: “Las cosas que he visto desafían toda descripción... he hecho esta visita con el fin de poder prestar testimonio por si algún día, alguien, en el futuro, se atreve a calificar esto de pura propaganda”²¹⁸. Dos ideas emergen como prioritarias en esta declaración: desafío a toda descripción y testimonio sobre la veracidad de las imágenes registradas.

Como consecuencia del desplome definitivo del régimen nazi y la liberación de los últimos campos de concentración, donde habían sido amontonados los supervivientes de aquellos que habían sido desmantelados previamente por los alemanes, los ejércitos aliados se encontraron con imágenes de una violencia sin precedentes. Si de la muerte y el sufrimiento solo se habían encontrado metonimias, pequeñas huellas relativamente asépticas, que no quebrantaban en exceso la mirada; ahora, los cadáveres —miles, decenas de miles— que nadie se había encargado de ocultar y que se encontraban esparcidos por todas partes ofrecían una imagen superlativa de la muerte. Estas fueron las imágenes que conformaron el imaginario que recorrió los noticiarios y documentales proyectados en todas las pantallas del mundo. La iconografía se nutría fundamentalmente de las imágenes filmadas por los camarógrafos del ejército británico y norteamericano²¹⁹, sumadas a las ya existentes de los soviéticos. Más que de películas concretas²²⁰, cabría hablar de distintos montajes a los que fueron sometidos los miles de metros filmados, cuyo denominador común es la mostración cruda y explícita de los campos tal cual los encontraron los aliados.

Como ya avanzamos, nuestro interés se centra en el montaje emblemático de estas imágenes, *Nazi Concentration Camps*, la película presentada ante el Tribunal Militar Internacional de Nuremberg

217 Las imágenes circularon por infinidad de noticiarios y documentales, retengamos solamente que también formarían parte del metraje de *Nazi Concentration Camps* que sería mostrado en la sala de Nuremberg.

218 Carta del general Dwight D. Eisenhower al general Georges C. Marshall (15 de abril de 1945), citado en Sylvie Lindeperg (2000).

219 A principios de mayo los ministerios de información británico y americano acordaron una colaboración que incluía el préstamo de material. Véase www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/camps/faqs.html

220 Por ejemplo, en Alemania, muchas de sus imágenes fueron mostradas en el noticiario angloamericano *Welt im Film*, n. 5, estrenado el 15 de junio de 1945 o en el documental *Die Todesmuhlen* (Billy Wilder), estrenado en la zona norteamericana de Alemania en enero de 1946. Otro remontaje sobre el que ya escribimos es *Memory of the Camps* (Sidney Bernstein, 1945-85), véase Lozano (2007).

y que, moral y mediáticamente, fue la evidencia condenatoria para los culpables. La mayoría de las imágenes incluidas en el montaje exhibido durante el juicio de Nuremberg provenía de los servicios cinematográficos norteamericanos, aunque también serían incluidas las imágenes de la liberación de Bergen-Belsen, filmadas por el servicio cinematográfico del ejército británico. La película es un ejemplo explícito de lo que se denominó la “pedagogía del horror”. Este modelo marcado por la crudeza con la que se mostraron las imágenes de los crímenes resulta todavía más singularizado si tenemos en cuenta los límites de lo mostrable en las pantallas cinematográficas de Occidente en 1945, límites que únicamente habían sido rebasados por la mostración de atrocidades plasmadas por los soviéticos²²¹. Las características formales que animaron esta estrategia ya aparecían sintetizadas en el testimonio citado del General Eisenhower durante su visita a Ordhruf: desafío a toda descripción y testimonio incuestionable de su veracidad.

Coherentemente con este posicionamiento, las órdenes de filmación pueden deducirse nítidamente de una observación minuciosa de la película. Si las escenas con las que se toparon las tropas de liberación rebasaban con creces cualquier descripción, nada mejor que mostrarlas tal cual se encontraban, sin ahorrar un ápice de angustia a las pupilas y sin necesidad de recurrir a efectos cinematográficos que sobrecogiesen al espectador. Para ello se privilegiaba el plano secuencia, la profundidad de campo, las panorámicas y el sonido sincrónico. El montaje quedaba reducido al máximo, pues pesaba más su carácter artificioso o ficcional que sus posibilidades discursivas. Resulta evidente que se buscaba huir de algunas de las herramientas habituales de la desacreditada propaganda soviética, especialmente de su uso del montaje, y se confiaba plenamente en la verdad analógica de la imagen fotográfica, “como simple registro de lo real, como la imagen menos manipulada (y manipulable) que el cine pueda ofrecer de lo visible”²²².

Para que lo fotográfico alcanzase la objetiva y neutral categoría de documento o, más concretamente, *affidávit* de la acusación contra los criminales nazis, requería de una ubicación precisa y una confirmación sobre la veracidad de esas imágenes conseguida mediante la aparición en el encuadre de miembros del ejército y, sobre todo, de civiles alemanes traídos de las poblaciones vecinas a los campos de concentración para testimoniar con su presencia, como vimos en el caso de Eisenhower. En *Nazi Concentration Camps* encontramos que las imágenes de los 14 campos son presentadas por un cartel con el nombre del campo, se facilita su localización aludiendo a las poblaciones cercanas, se incluyen las presencias de militares aliados, testimonios de prisioneros –en muchos casos son ellos los que recrean ante las cámaras las torturas cometidas por los alemanes– y las visitas obligatorias de los civiles alemanes a los campos de concentración, con el ánimo de acumular la mayor cantidad de testigos sobre la verdad de la imagen mostrada. Todo ello filmado con una profundidad de campo

221 Conviene, pues, retener su contexto para evaluar con mayor justicia la radicalidad de esta estrategia y la ruptura que supuso la exhibición de estas imágenes en la representación cinematográfica del horror.

222 Nicolas Losson: “Notes sur les images des camps”, citado en Sylvie Lindeperg (2000: 234).

o seguido de panorámicas para que en un fluir continuo y sin cortes quedasen integrados el espanto de las imágenes y la presencia del testigo.

Los campos eran recorridos por una cámara en continuidad, con el menor número de cortes posibles, para evidenciar que lo que se mostraba no era anecdótico ni una excepción, sino una extensa zona repleta de cadáveres. La reiteración se convertía en la mejor forma de mostrar lo cuantitativo y la redundancia resultaba mucho más funcional que la elipsis para representar un crimen que carecía de calificativos. Los primeros planos –rostros de cadáveres, planos de detalle de algunas de las torturas cometidas por los nazis...– eran precedidos de planos generales que servían para ubicarlos, los planos de reacción de los testigos –las caras desencajadas de los visitantes– seguían siempre a la mostración directa del desencadenante. Ningún efecto de abstracción espacio-temporal, ni de suspense, ni elipsis, ninguna complejidad narrativa, todo pretendía reproducir la visión real y objetiva de un testigo espantado ante una realidad inconcebible. El referente se imponía a cualquier discursivización del lenguaje cinematográfico.

Como resultado queda una imagen neutra, cuya importancia radica en su capacidad para registrar la realidad lo más objetivamente posible y en la capacidad deíctica que inscribieron los testigos a esas imágenes. La pretensión, acorde con la función judicial requerida, era reducir la imagen al mero documento, evitar en la medida de lo posible su simbolismo por su gran carga deíctica²²³ y renunciar a las posibilidades discursivas de la imagen por su extremada sencillez y poca articulación²²⁴.

Aunque la presentación de *Nazi Concentration Camps* fue concebida como la prueba de los delitos cometidos por los acusados sentados en el banquillo, en sus imágenes también aparecieron algunos criminales. Pero, antes de pasar a examinar la presencia de estos en las imágenes, conviene retener cómo son representados la mayoría de civiles alemanes obligados a visitar los campos²²⁵. El objetivo perseguido por estas visitas impuestas a los ciudadanos alemanes era doble: iniciar la desnazificación de la población, con la mostración de las atrocidades cometidas por el régimen, y certificar con su presencia la autenticidad de las imágenes. En la presentación de casi todos los campos se filman estas visitas y analizar someramente cómo son representados avanza la hipótesis que más tarde desarrollaremos sobre la inconclusa política de desnazificación. En algunos casos se informa sobre la conducción de las autoridades de las localidades cercanas y la obligación de participar en el enterramiento de las víctimas, pero el interés reside en cómo son representadas las masas

223 En este sentido, también cabe decir que la reiteración del procedimiento y la acumulación de imágenes en numerosos campos venían a constituir la documentación de los crímenes más que perseguir la fijación de los crímenes nazis en una imagen-símbolo. La fijación de estas imágenes como símbolo de los crímenes nazis es más el resultado del devenir de estas a lo largo de los años que de la intención primigenia del proyecto.

224 No existe estructura narrativa, sino una reiteración de imágenes escabrosas, cuya estructura repetitiva no hace más que abundar en la acumulación del horror.

225 Recordemos que las masas civiles alemanas presentes en *Sud Narodov* comulgaban con sus líderes en el preludio de los crímenes cometidos.

de civiles. Sin mucha estructura narrativa, como ya hemos analizado, las cámaras muestran una alegre columna compuesta por más de 2 000 vecinos caminando por una carretera hacia al campo de Amstadt, cerca de Weimar. El ambiente parece casi festivo, lo que contrasta con las imágenes que el espectador ha visto previamente de las crueldades sufridas por las víctimas rusas y polacas, hasta que se encuentran con las atrocidades. Tras el impacto, se desvanece toda la alegría y las cámaras muestran las reacciones espantadas de los civiles, sus desmayos y angustias. No se les exculpa de su interesada ignorancia acerca de los crímenes cometidos al lado de su casa, pero se les tiende un puente hacia la reincorporación moral por su básica respuesta ante los cuerpos suplicados que aparecen en las imágenes²²⁶.

Las imágenes que cierran *Nazi Concentration Camps* fueron filmadas por los camarógrafos británicos en Bergen-Belsen y, cuantitativamente, suponen el punto álgido en la representación de la mortalidad de los campos de concentración. Tras las montañas de cadáveres, aparecen detenidos los guardias del campo de concentración. Se singulariza uno de ellos, Josef Kramer, cuya trayectoria como SS siempre estuvo vinculada a los campos de concentración (Dachau, Mauthausen, Auschwitz, Struthof y Bergen-Belsen), pero nada se nos dice de su culpabilidad en su breve presentación ni del resto de guardias, masculinos y femeninos, obligados a formar ante las cámaras. Como queda claro en las fotos identificativas tomadas de los guardias de Bergen-Belsen, estas filmaciones de los SS responsables del campo los identifican para su posterior enjuiciamiento sin llegar a articular un discurso sobre la culpabilidad de los verdugos (Chéroux 2001: 170).

Pero lo más relevante de *Nazi Concentration Camps* no es el poco adjetivado retrato que ofrece de los culpables, sino las acusaciones que lanza contra los inculpados de Nuremberg. Una mostración tan superlativa de víctimas debiera haber sido considerada consecuencia de un plan genocida nazi, pero tanto la interpretación ofrecida por el film como la presentación del equipo fiscal norteamericano la vinculó a otro tipo de crímenes que modificaron el retrato de los culpables. Lo esencial de este filme es que con su representación distorsionada de las víctimas perfilaba unos crímenes diferenciados de los reflejados en los filmes soviéticos. Ninguno de los campos de concentración filmados era campo de exterminio²²⁷ y la finalidad original de todos ellos fue la de campo de concentración o campo de prisioneros de guerra. El documental, en su narración, presenta a los deportados como prisioneros de guerra y, fundamentalmente, como prisioneros políticos. La voz *over*, con su in-

226 Discrepamos de la interpretación ofrecida por Lawrence Douglas en su preciso artículo, "Le film comme témoin" en Lindeperg (2000: 250).

227 En el documental aparece metraje filmado en Hadamar, donde fueron asesinados unos 15 000 ciudadanos alemanes dentro del programa T-4 de eutanasia para acabar con lo que los nazis denominaron "indeseables" (portadores de enfermedades hereditarias, graves enfermos mentales...). Una vez finalizado el programa en 1941, gran parte de su personal especializado sería trasladado a los campos de exterminio polacos para dirigir el exterminio de los judíos. En el film ocupa un lugar significado como centro de experimentación médica y los deportados filmados muestran las secuelas de las prácticas médicas nazis. También aparece la exhumación de muchos de los cadáveres víctimas del programa de eutanasia.

sistencia en la naturaleza política o militar de los internos, así como las distintas señas de identidad de los supervivientes²²⁸ explicitaban las innumerables procedencias geográficas de los allí detenidos, pero nada decían de los motivos raciales que habían desbordado los campos de concentración en los últimos meses²²⁹. Porque la mayoría de las víctimas insepultas que aparecían en las imágenes eran aquellos deportados de los campos orientales que, en la retirada alemana frente al avance soviético, habían sido arrastrados hasta desbordar los ya saturados campos de concentración situados en Alemania. Es decir, eran judíos cuya precaria condición se había visto empeorada por las conocidas “marchas de la muerte” y habían fallecido a causa de la enfermedad y la inanición en campos concebidos para prisioneros políticos.

Esta interpretación, en la que las víctimas del genocidio agrandaban los rasgos siniestros de lo concentracionario, era reforzada por la perspectiva jurídica de la fiscalía norteamericana, encargada de presentar la película ante el tribunal. El planteamiento del fiscal Jackson priorizaba como cargo de la acusación el militarismo belicista de la cúpula dirigente nazi, dentro del cual serían explicables los crímenes de guerra y los crímenes contra la humanidad²³⁰. Como consecuencia,

*Nazi Concentration Camps est un film sur la terreur politique et les excès de la guerre. Il rend compte d'une campagne barbare en vue d'exterminer les ennemis politiques d'un régime violent. Il expose les horribles maltraitances subies par les prisonniers de guerre et la mise en esclavage de civils au service d'une machine de guerre brutale. Le film interprète ces crimes comme la conséquence d'un militarisme agressif plutôt que comme celle d'un génocide.*²³¹

La participación de este documental en la condena al régimen nazi resultó paradójica. La estrategia en trasladar a las retinas de posguerra el horror de los libertadores ante el descubrimiento de los campos de concentración fue un completo éxito. En su cometido por mostrar a los alemanes²³² y al mundo la verdadera cara de la criminalidad nazi no cabe duda de que su apuesta por la transparencia resultó la vía adecuada para conformar un imaginario definitorio del régimen. En Nuremberg, la incuestionable acumulación de atrocidades mostradas al inicio del juicio dispuso cualquier objeción sobre la legitimidad de las potencias vencedoras para condenar a los culpables de tan abyectos crímenes. Sin embargo, pese a su fe en la naturaleza analógica de la imagen y su búsqueda de la neutralidad documental para que fuera irrefutable en la sala judicial, *Nazi Concentration Camps*

228 El oficial norteamericano que, con sonido sincrónico, habla de su cautiverio, la pancarta bien visible de la entrada de Mauthausen “Los españoles antifascistas saludan a las fuerzas liberadoras”...

229 La palabra “judío” solo es mencionada una vez: “Las 4000 víctimas de Ohrdruf incluían polacos, checos, rusos, franceses, judíos alemanes y prisioneros políticos alemanes”

230 Para un análisis detallado de este posicionamiento y sus razones, véase Douglas en Lindeperg (2000: 238-255)

231 Douglas en Lindeperg (2000: 252-3)

232 Los alemanes eran obligados a mirar estas imágenes. En ocasiones, la distribución de cartillas de racionamiento estaba vinculada a la asistencia a la proyección cinematográfica de estas imágenes. Las exposiciones fotográficas de las imágenes de la liberación de los campos inundaban los espacios públicos y retirarlas estaba fuertemente castigado por las fuerzas ocupantes. Pese a esta presencia constante, la población alemana era en general muy reacia a estas imágenes. Sobre la cosmética desnazificación de la Alemania de posguerra, véase Tony Judt (2012).

erró en la interpretación de los crímenes cometidos por los nazis. A la omisión de la víctima judía se sumaba el descubrimiento de lo “concentracionario occidental” para dejar en la sombra el crimen que mejor define la maldad del nazismo, el genocidio, máxima expresión de la culpabilidad nazi. Esta concepción minusvaloraba el mal nazi y el número de culpables. En definitiva, la interpelación directa a la retina fue contundente para justificar la condena a los culpables, mas resultó claramente insuficiente para desvelar la profundidad maligna de la empresa exterminadora o extender las acusaciones a miles de verdugos participantes en estos crímenes.

Nada prueba mejor nuestra afirmación acerca de la restrictiva concepción de los culpables que el complemento filmico presentado por la fiscalía norteamericana para vincular el horror de la primera proyección con los acusados sentados en el banquillo. El 11 de diciembre de 1945 fue proyectado en la sala de Nuremberg *The Nazi Plan*. Realizada por el mismo equipo que *Nazi Concentration Camps* –John Ford, George Stevens y Ray Kellogg–, la película era un montaje del metraje filmado por los propios nazis de sus mítines, discursos y concentraciones del partido. El metraje reutilizado provenía mayoritariamente de las películas de Leni Riefenstahl y ensamblaba las imágenes y los discursos que probaban la conspiración nazi desde su toma del poder hasta provocar la Segunda Guerra mundial. Durante su metraje, algunos de los culpables sentados en el banquillo, especialmente H. Goering y R. Hess²³³, aparecían en mítines, discursos de Hitler y actos de partido²³⁴. Aparte de esta función deíctica de la imagen que únicamente señalaba a personas en un determinado lugar y momento, *The Nazi Plan* no presenta ninguna otra semejanza con *Nazi Concentration Camps*. En esta película, el montaje y la voz *over* eran los pilares narrativos de unas imágenes tremendamente polisémicas que, al igual que habían servido anteriormente para la exaltación de la comunión entre los líderes nacionalsocialista y el pueblo alemán, ahora eran presentadas como evidencia documental de la conspiración de la cúpula nazi que condujo a Alemania a una guerra contra el resto de países. Si *Nazi Concentration Camps* rubricó la sentencia contra los culpables, *The Nazi Plan* se encargó de restringir el número de acusados a un puñado de políticos, la mayoría de los cuales estaban muertos o sentados en el banquillo.

1.A.2.C LA SENTENCIA FÍLMICA NORTEAMERICANA

Finalizado el juicio sin acuerdo entre las potencias vencedoras para la realización de una película conjunta sobre el proceso de Nuremberg contra los grandes criminales nazis y, tras el estreno de la

233 Previamente al inicio del juicio, el 8 de noviembre de 1945, el amnésico Rudolf Hess asistió a la proyección de *Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl, 1935). La experiencia buscaba el autorreconocimiento de Hess en las imágenes en las que enardece a las Juventudes Hitlerianas en la apertura del congreso del NSDAP de 1934 en Nuremberg.

234 La heterogeneidad de materiales tenía como único denominador común haber sido material filmado por los nazis. También se incluían imágenes de los juicios contra los conspiradores que intentaron asesinar a Hitler, documentos sobre directivas secretas, imágenes sobre construcción de armas...

versión soviética, los americanos se emplearon en su propia versión cinematográfica sobre el proceso²³⁵. Lo más destacado de esta película para nuestro estudio no es el análisis de cómo representó a los culpables de Nuremberg, sino precisamente su inadecuación a las cambiantes circunstancias de 1948. Debido a una dura disputa entre los distintos focos de poder estadounidenses que pugnaron por la realización del film²³⁶, este no sería estrenado hasta el 21 de noviembre de 1948, dos años después de la primera proyección de la versión soviética, *Sud narodov*. Pero no solo es reseñable el retraso del estreno; también resulta muy revelador el lugar elegido, Stuttgart, la lentitud de su difusión –no llegaría a las pantallas berlinesas hasta el verano de 1949– o el hecho de que jamás fuera estrenado en Estados Unidos. *Nürnberg und seine Lehre*, en su versión alemana, *Nuremberg: its Lesson for Today*, en su traducción inglesa, había sido un proyecto ansiado por Robert H. Jackson y confiado a Pare Lorentz, quien encomendó la tarea a Stuart Schulberg. El resultado final plasmaba las ideas y el tono impuesto por Jackson al proceso. En sus propias palabras:

*El guion de Schulberg ha realizado, a mi juicio, un trabajo brillante integrando la globalidad del caso en torno a las acusaciones de conspiración y transmite con gran fuerza el carácter criminal del movimiento nazi.*²³⁷

A diferencia de la soviética, la película de Stuart Schulberg se estructuraba sobre el desarrollo del proceso. Comenzaba con una justificación del juicio contra los crímenes cometidos por el nazismo, seguía con la alocución de apertura de Robert H. Jackson, mostraba ordenadamente las acusaciones presentadas por los cuatro equipos fiscales y acababa con la lectura de la sentencia y los efectos que esta debía tener sobre la posguerra europea²³⁸. Evidentemente, la película recurrió a numeroso material de archivo como prueba documental de los alegatos fiscales e incluso, por su tardanza en ser finalizada, se benefició del encuentro de material filmico adicional que bien pudiera haber desestabilizado la percepción criminal del régimen nazi. Sin embargo, estas evidencias filmicas, lejos de contestar la visión norteamericana que se impuso en la sentencia, fueron subsumidas por la narración. Ejemplo revelador de esta tesis es la incorporación en el metraje montado de unas imágenes cinematográficas descubiertas en el verano de 1947 y que constituyen las únicas atrocidades incorporadas en el documental que no fueron mostradas en el juicio. Las imágenes fueron filmadas o encargadas por Artur Nebe, antiguo comandante de las SS Eisantzgruppe B, y encontradas en su residencia²³⁹. Nebe había sido el responsable del exterminio de los judíos y de los pacientes de los hospitales mentales en Minsk y Mogilev, principales ciudades de Bielorrusia, entre septiembre y oc-

235 En 1946 el equipo capitaneado por John Ford produjo una película de propaganda de un rollo titulada *That Justice Be Done*. La película contrastaba los valores americanos –el odio a la tiranía jeffersoniano y la alta concepción de la justicia washingtoniana– con los criminales acusados en Nuremberg.

236 El detalladísimo estudio de Sandra Schulberg (2012) aporta toda la información necesaria para entender la complicadísima gestión del proyecto.

237 Schulberg (2012: 70)

238 Más tarde analizaremos el inicio y el final de esta película para entender perfectamente la perspectiva norteamericana que guió la concepción del juicio contra los culpables de los crímenes nazis.

239 Participante en la conspiración contra Hitler, Artur Nebe fue ahorcado en marzo de 1945.

tubre de 1941. La filmación recoge los preparativos de una operación de gaseamiento. Las imágenes muestran la canalización mediante tuberías de los gases de escape de un coche hasta una cabaña y cómo el personal sanitario conduce a personas esqueléticas hasta ella. Se trata de los pacientes del sanatorio mental de Mogilev y bien pudiera haber sido la prueba gráfica determinante para develar las primeras fases del proyecto genocida, en el que la experiencia adquirida en el gaseamiento de discapacitados en los institutos de eutanasia alemanes se trasladó al Este para el más eficiente exterminio de los judíos. Sin embargo, la voz *over*, la interpreta de una manera muy distinta: "... los asesinatos y el exterminio sistemático de la intelectualidad polaca, la nobleza y el clero". El sentido atribuido a las imágenes es consecuente con el belicismo expansionista, principal cargo de acusación, que pretendería la eliminación de las elites polacas para el total dominio del país. Pero las víctimas gaseadas –dementes o judíos, poco importa– nada tenían que ver con las clases dirigentes polacas ni con los crímenes de guerra.

Como avanzamos, incluso los planteamientos occidentales sobre la criminalidad nazi de 1945 y 1946 quedaron profundamente desfasados en la realidad de 1948. Recordemos que en ese año se produjeron los dos acontecimientos que marcarían la Europa de posguerra durante décadas: el inicio del plan Marshall y el bloqueo de Berlín. El primero supuso la implicación directa de los Estados Unidos, con una generosísima aportación económica, en la reconstrucción de Europa en general y Alemania en particular²⁴⁰; el segundo, la cristalización de la ruptura de Europa en dos bloques liderados por los antiguos aliados y ahora enemigos: Estados Unidos y la Unión Soviética. La realización *Nuremberg: its Lesson for Today* era un fiel reflejo de la inmediata posguerra, pero su estreno²⁴¹ resultó completamente incongruente con la coyuntura en la que vio la luz. El propio Departamento de Estado ni estrenó la película en Estados Unidos ni atendió la petición de Pare Lorentz de compra de los derechos para su distribución nacional. Un nuevo amigo, Alemania, y un nuevo enemigo, la Unión Soviética, fueron los causantes de que incluso el acotado retrato de los culpables del nazismo surgido de la Corte de Nuremberg en 1946 pareciese desatinadamente agresivo dos años más tarde. Las atrocidades contenidas en *Nuremberg: its Lessons for Today* resultaban excesivas para un momento en el que las autoridades norteamericanas pretendían ofrecer una imagen mucho más positiva de los alemanes en su nueva política de alianzas. Es cierto que la "pedagogía del horror" había marcado una época de manera tan indeleble que los culpables de Nuremberg jamás podrían escapar a la condena de imágenes tan atroces, pero no lo es menos que este férreo cosido entre ambas imágenes impidiera que estas apuntasen a otros verdugos.

240 Más allá de la ayuda económica directa, el plan Marshall requería al resto de beneficiarios que renunciaran a imponer cualquier restricción o pedir indemnizaciones de guerra a Alemania. "... se trataba, después de todo, de desarrollar e integrar a Alemania, no de convertirla en un país paria y dependiente" (Judt 2012: 157)

241 Según algunos informes que recoge Sandra Schulberg (2012: 62), su estreno en Alemania habría sido un éxito.

2

LOS VÍNCULOS DE LOS DOS IMAGINARIOS DE POSGUERRA CON EL INICIO DE LA GUERRA FRÍA

Como hemos visto en los apartados anteriores, las dos representaciones surgidas en la inmediata posguerra eran consecuencia de una experiencia muy distinta de la guerra. Mientras la imagen de los alemanes ofrecida por los soviéticos presentaba rasgos sádicos y monstruosos en el pueblo alemán que se había ensañado con los pacíficos ciudadanos soviéticos, dibujo que concordaba extraordinariamente con una propaganda bélica que necesitaba movilizar todos los recursos para hacer retroceder al invasor; la representación desde Occidente, fundamentalmente desde Estados Unidos, incidía en la culpabilidad de una cúpula dirigente que había urdido una conspiración para adueñarse del país mediante el uso político del terror y, más tarde, de todo el continente con un despliegue bárbaro de criminalidad inédito en los usos y costumbres de la guerra.

Una vez acabada la contienda, la vigencia de estos estereotipos requería de una gran funcionalidad en el cambiante panorama. Vencido el común enemigo, la alianza de los vencedores apenas aguantó un par de años y la experiencia conjunta resultó estéril para aquel momento. Las diferentes representaciones consecuencia de las distintas heridas de guerra en el bando occidental y el bando soviético no estaban llamadas a crear un modelo conjunto, sino que sus perspectivas iban a separarse nítidamente para justificar el enfrentamiento durante la Guerra Fría. Lógicamente, las distintas concepciones del mal nazi debían ajustarse a los intereses coyunturales de cada una de las potencias.

Una magnífica exposición de las distintas posturas que motivaron los dos retratos de los verdugos nazis, ofrecidos por las dos potencias que regirían el mundo en las siguientes décadas, la encontramos en la compación entre las secuencias iniciales y finales de las dos películas con las que hemos cerrado los apartados anteriores: *Sud narodov* y *Nuremberg: its Lessons for Today*.

La película de Roman Karmen se inicia con imágenes victoriosas de las tropas soviéticas entrando en Berlín, tomas de algunos de sus emblemas arquitectónicos, el arriado de la esvástica y la captura de miembros de la SS. A continuación, imágenes de archivos de las marchas de las multitudes entusiastas del Congreso del partido nazi en Nuremberg son recordadas con la marcha de los culpables nazis a la sala del juicio en la Corte de Nuremberg. El final de la película, tras dejar constancia de la discrepancia soviética por la levedad de las penas a algunos de los acusados²⁴², muestra los cadáveres de todos los condenados a muerte²⁴³. Primeros planos de sus rostros con la soga al cuello, mientras la

242 Recordemos que de los 24 acusados, solo 11 fueron condenados a muerte, 3 a cadena perpetua, 2 a veinte años, 1 a quince años, 1 a diez años y 3 fueron absueltos de sus cargos.

243 Incluso el H. Goering quien se suicidó la víspera de su ejecución.

voz narradora nos informa de que los cuerpos fueron incinerados y, con tono enfático y repetido una segunda vez, las cenizas arrojadas al viento. Si las imágenes iniciales insistían en la victoria militar soviética y la ocupación del país enemigo; las finales, tras su insatisfacción por el escaso castigo a tan grandes crímenes, expresaban su firme resolución de perseguir a todos los culpables hasta volatilizarlos. La criminalidad nazi justificaba la ocupación militar y la persecución de todos los verdugos.

El montaje de Schulberg se inicia con las ruinas de la ciudad de Nuremberg y un cartel “Europa 1945”. Planos aéreos de los edificios completamente derruidos y planos de detalles de hierros retorcidos se presentan como símbolo de los desastres de la guerra. Tras ellos, y en medio de un edificio en ruinas, se abre una trampilla y emerge lentamente una mujer con un bebé desnudo al brazo. Tras esta imagen explícita del renacer en medio de la devastación, un contrapicado de una fachada en pie, pero carbonizada, centrará su objetivo sobre una ventana sin cristales para captar una mano anónima colocando un tiesto con una pequeña planta en la repisa. Resulta evidente que dicha sucesión de imágenes nos habla de la guerra y de su final, de los desastres y de la vuelta a la vida. La narración introduce la acción del Tribunal Militar internacional como la respuesta necesaria a semejante devastación y garantía de que los culpables de tanta destrucción serán juzgados por sus crímenes. Si Nuremberg simbolizó la unión de los líderes nazis con el pueblo alemán, estas imágenes nos hablan del divorcio entre unos responsables y una población víctima, cuyos supervivientes desean el retorno de la vida y el castigo a los culpables que les impida ejercer su siniestra influencia de nuevo. El cierre de la película todavía resulta más revelador. Tras la lectura de las sentencias contra los culpables, la película finaliza con una imagen completamente inmotivada, si no se justifica por el mensaje redencionista que apuntábamos al inicio. Un plano medio de un Cristo cargado con la cruz. La imagen explicita como pocas la resurrección tras la muerte y el perdón. El juicio había servido para cerrar las heridas y el compromiso actual estaba con la reconstrucción.

En definitiva, los dos imaginarios no solo eran contruidos atendiendo a los crímenes específicamente nazis, sino que mantenían fuertes vínculos con los intereses de las dos potencias en la Europa de posguerra. El retrato del verdugo nazi serviría en el caso soviético de activador para iniciar y legitimar una ocupación política y militar de media Europa; por el contrario, el retrato del verdugo presentado por la óptica norteamericana se desdibujaría para posibilitar la inclusión de la Alemania vencida en la reconstrucción de la otra media Europa.

2.A EL RETRATO DEL VERDUGO AL SERVICIO DE LOS INTERESES SOVIÉTICOS

En su avance hacia Berlín, los soviéticos habían expulsado al ejército alemán de todos los países de la Europa oriental. Esta larga marcha legitimó la preponderancia de la Unión Soviética en toda la

zona y así fue ya reconocido por las potencias aliadas en las conferencias de Teherán y Yalta²⁴⁴, que se limitaron a conceder diplomáticamente los territorios conquistados militarmente por la URSS. Sin duda la entrada del ejército soviético supuso la liberación de todas las naciones sometidas al yugo alemán, aunque más tarde esta liberación acabase siendo una ocupación soviética apenas disimulada. La aplastante presencia alemana en todos los países minimizó la resistencia local²⁴⁵ y condujo a una existencia bastante sumisa de las poblaciones locales. Este sometimiento forzado resultaba muy productivo para los intereses soviéticos a la hora de establecer gobiernos aprobados por Moscú.

Es indudable que desde el punto de vista de Stalin y las autoridades a cargo de la ocupación soviética en todos los territorios bajo control del Ejército Rojo, los juicios y otro tipo de castigos a los colaboradores, fascistas y alemanes, constituían, siempre y por encima de todo, una forma de despejar el panorama político y social de todo obstáculo para el poder comunista. (Judt 2012: 87)

Por tanto, el cliché sobre el verdugo nazi resultaba una herramienta extremadamente útil para la consecución de los intereses soviéticos. Más importante que el número de condenas dictadas, la operatividad del mantenimiento de esta retórica se sustentaba en la versatilidad que permitía allanar el camino político a cuenta de los crímenes, reales o no, cometidos en el pasado. Si la hostilidad contra los alemanes²⁴⁶ era la argamasa que estaba fraguando la conformación del bloque prosoviético en los países anteriormente invadidos por Alemania, quedaba por integrar en un discurso antinazi a la zona alemana ocupada por el Ejército Rojo. Y es aquí donde la representación de la maldad nazi daría un giro muy operativo para la inminente confrontación de bloques políticos y económicos. Muchos de los criminales apresados por los soviéticos fueron enviados a los lugares donde cometieron sus fechorías para que fueran juzgados²⁴⁷, pero el dibujo de la generalizada culpabilidad alemana, que ya anotamos, resultó sumamente práctico para que las autoridades comunistas de Alemania pusieran el énfasis “en el castigo colectivo a los nazis y la erradicación del nazismo²⁴⁸ de todas las áreas de la vida” (Judt 2012: 100).

244 Tony Judt (2012: 160-1).

245 Excepción hecha de la resistencia polaca y yugoslava. En Polonia, los rusos dejarían que los alemanes en retirada aplastasen a la resistencia no comunista, en Yugoslavia, por el contrario, la enérgica resistencia de Josef Tito permitió que el comunismo yugoslavo escapase a la órbita de Moscú.

246 Un aspecto muy operativo de la propaganda soviética fue negar la colaboración con los alemanes de grupos nacionales antisoviéticos como los ucranianos, bielorrusos, letones... Junto con la negación de la especificidad de las víctimas judías como argumento principal de la prohibición de publicar *El libro negro*, otro aspecto tremendamente incómodo era la denuncia en los testimonios de la colaboración de las poblaciones locales en las matanzas de judíos. Véase Ehrenburg y Grossman (2011)

247 Igualmente hicieron los aliados occidentales, de acuerdo a un tratado firmado por todas las potencias.

248 En la práctica, no hay que llamarse a engaño sobre la incorporación de antiguos nazis a la causa soviética. Fueron más estrictos en las represalias que los aliados occidentales, pero resultaba imposible ser escrupuloso con el pasado nazi de los 8 millones de afiliados con los que contaba el partido en mayo de 1945.

Más que la persecución de los criminales y su condena, se potenció al máximo el discurso de la desnazificación para presentar una zona de Alemania, la ocupada por los soviéticos, ya libre de toda culpa. Sin embargo, lo más novedoso fue que la bien documentada criminalidad nazi ahora servía como arma arrojada contra el bloque capitalista. Al negar la esencia racista del régimen hitleriano y su consecuencia más atroz, el genocidio, la teoría marxista redujo el nazismo a mero fascismo y, este, a un producto del capitalismo en tiempo de crisis. Esta modificación de los rasgos permitió la detención de empresarios, funcionarios, profesores, etc. “como responsables de promover los intereses de la clase social que supuestamente apoyaba a Hitler” (ibíd: 100). No menos importante fue la vinculación del nazismo con la economía capitalista, argumento sumamente fértil para las siguientes décadas de confrontación. El discurso oficial soviético insistiría durante décadas en que era la República Federal la receptora de la herencia capitalista y nazi de la Alemania hitleriana.

2.B INADECUACIÓN Y ACTUALIZACIÓN DEL IMAGINARIO DE LOS CULPABLES PARA LOS INTERESES OCCIDENTALES

2.B.1 FUNDIDO EN NEGRO DE LOS VERDUGOS ALEMANES

Como ya dijimos, el Tribunal Militar internacional de Nuremberg, concebido fundamentalmente por el equipo de Robert H. Jackson, tenía una clara finalidad pedagógica. Las lecciones surgidas del juicio a los grandes criminales del nazismo estaban dirigidas como primer y primordial destinatario al pueblo alemán, lo que ya marcaba una separación entre los líderes y el pueblo gobernado por ellos. Separando la culpabilidad criminal y política de los jefes nacionalsocialistas de la culpabilidad moral²⁴⁹ de cada uno de los ciudadanos alemanes que ejecutó, apoyó o consistió los crímenes nazis se abría un abismo entre ambos. Para los primeros se necesitaban severas condenas; para los segundos, lecciones.

Quedaba claro que con esta ingenua concepción del apoyo entusiasta del pueblo alemán se franqueaba el paso para la exoneración definitiva de la inmensa mayoría de la población. Es más, la profunda destrucción del país, sus millones de muertos y la concepción occidental de la conspiración que había alzado a Hitler a la jefatura del Estado convertía al pueblo alemán en víctima de la política nazi²⁵⁰. Esta restrictiva concepción inculpatoria de los dirigentes y exculpatoria de aquellos

249 Las categorías provienen del valiente libro de K. Jaspers publicado en la Alemania de 1946.

250 Algo muy parecido a lo que los aliados ya hicieron en fecha muy temprana, 1943, al considerar a Austria como la primera víctima nacional de Hitler. Pese a contar con más de medio millón de afiliados al partido nazi, un millón doscientos

que incluso habían sido cómplices necesarios se hizo patente hasta en el escenario más dantesco de la liberación. En el temprano juicio, entre el 17 de septiembre y el 17 de noviembre de 1945, conducido por las autoridades británicas en Lüneberg contra los guardianes del campo de concentración de Bergen-Belsen, 15 de los 45 acusados fueron absueltos por considerar que únicamente habían obedecido órdenes. La proporción de absueltos iría en aumento tras el primero y más famoso juicio que hemos seguido durante todo este capítulo:

El programa de Juicios por Crímenes de Guerra continuó durante toda la ocupación aliada en Alemania; en las zonas occidentales se condenó a más de 5000 personas por crímenes de guerra o crímenes contra la humanidad, de las cuales poco menos de 800 fueron sentenciadas a muerte y 486 finalmente ejecutadas, las últimas de ellas en la prisión de Landsberg, en junio de 1951, ante un clamor de súplicas alemanas pidiendo clemencia (Judt 2012: 92-93)

En el crispado ambiente de la Guerra Fría que se había instalado en Europa, y cuya trinchera más adelantada estaba situada en Alemania, la insistencia en la culpabilidad nazi era contraria a todos los esfuerzos de la diplomacia estadounidense por fijar la posición alemana como el dique de contención más sólido contra el empuje comunista. La ayuda provista por el plan Marshall era poco agradecida si iba acompañada de constantes recordatorios de los crímenes cometidos en nombre de Alemania. Quien posteriormente sería el futuro canciller de Alemania, Konrad Adenauer, ya se manifestó en 1946 a favor del abandono de la desnazificación. En su opinión, el martilleo con los crímenes cometidos por los nazis a través de juicios y proyectos de reeducación estaba más cerca de forjar una reacción nacionalista violenta contra las potencias de ocupación que de romper las adhesiones pasadas e inducir al arrepentimiento. Su opinión casaba a la perfección con todas las encuestas que mostraban el fracaso de la desnazificación, de las que únicamente citaremos aquella realizada en 1946 en la zona de ocupación norteamericana en la que un 37% de los encuestados opinaba que “el exterminio de los judíos y los polacos, así como de otras razas no arias, era necesario para la seguridad de los alemanes” (Judt 2012: 99). Pero estas opiniones no implicaban que la población estuviera activamente comprometida con los ideales nazis, como bien demuestra la rápida y ejemplar adaptación de los alemanes al nuevo orden político de la República Federal, sino su impermeabilidad al argumentario proporcionado por las potencias aliadas. En la práctica, en esto consistió la desnazificación²⁵¹: en la condena de un grupo reducido de culpables y la demostración al resto de la población de lo conveniente que resultaba la reprobación del pasado nazi.

La imposibilidad de ser escrupuloso en la persecución de tan ingente número de criminales, la obstaculización de los intereses geopolíticos norteamericanos en la incipiente Guerra Fría, el rechazo alemán generalizado a aceptar la culpa de los crímenes nazis y la ineficacia de la política

mil soldados y una desproporcionada representación en las SS, de los 130.000 austriacos investigados por crímenes de guerra, solo fueron ejecutados 30.

251 Sobre la imposibilidad de una desnazificación y una recuperación económica, social y política de Alemania, véase Judt (2012: 75-104)

de reeducación aconsejaban abandonar la política de desnazificación. Las palabras pronunciadas el 20 de septiembre de 1949 por Konrad Adenauer, en su primera alocución oficial como canciller en el parlamento de la República Federal, explicitan el consenso alemán sobre los crímenes nazis y los culpables, pero no deben ser circunscritas estrictamente al territorio alemán por su fácil exportación a otras latitudes –Italia, la Francia de Vichy, Austria...– y permiten ser interpretadas como la sordina alemana a la armonización occidental respecto a las atrocidades cometidas durante la guerra.

El gobierno de la República Federal, en la creencia de que muchos han expiado subjetivamente una culpa que no era tan grande, está decidido, siempre que resulte aceptable hacerlo, a dejar atrás el pasado (Judt 2012: 103)

El pasado criminal de Alemania era un fuerte impedimento para los intereses occidentales de la segunda mitad de los años cuarenta, por lo que el ambicioso proceso²⁵² de desnazificación fue decayendo desde su momento álgido en los meses posteriores al final de la guerra hasta su total inoperancia²⁵³. El acontecimiento más emblemático de dicha política fue la constitución del Tribunal Militar Internacional contra los grandes criminales celebrado en Nuremberg, el primero de una serie de juicios celebrados entre 1945 y 1947 y símbolo sobresaliente del enjuiciamiento del pasado. Lejos de ser el proceso inaugural de una persecución de los culpables nazis se convirtió más bien en la clausura de la condena a los responsables de las atrocidades²⁵⁴. Con la condena de los jefes nazis, los verdugos desaparecieron de la escena; no así los crímenes.

El horror de los campos de concentración reflejado en las pantallas mundiales había conformado una imaginería del mal extremo difícil de olvidar. Las imágenes de la liberación de los campos, ya desprovistas de cualquier función probatoria en los juicios contra los criminales, disolvieron su fuerte carga deíctica para convertirse en imágenes simbólicas. Los montañas de cuerpos abigarrados perdieron toda concreción y devinieron una imagen plana que transmitía unos valores. El impacto visual surgido de los campos de concentración estaba a disposición de nuevas actualizaciones para el tenso momento que se vivía en Europa y nada refleja mejor la activación de este arsenal en el mundo occidental que la evolución de la obra de Hannah Arendt.

252 En total, 16 millones de alemanes rellenaron cuestionarios sobre su pasado para las autoridades occidentales, especialmente estadounidenses, y las autoridades norteamericanas elaboraron un listado con tres millones y medio de alemanes considerados sospechosos.

253 En 1949, el gobierno de la República Federal dio por finalizadas todas las investigaciones concernientes al pasado de los funcionarios públicos y oficiales del ejército. En Baviera, en 1951, el 94% de los jueces y fiscales, el 77% de los empleados del Ministerio de Economía y el 60% de Agricultura habían sido nazis, el 43% del Cuerpo Diplomático de Alemania occidental eran ex SS y otro 17% había servido en la SD o en la Gestapo.

254 Aunque los doce procesos posteriores –contra los ministros, los doctores, los jueces, IG Farben...– conducidos por el Tribunal Militar de los Estados Unidos hasta 1947 persiguieron a muchos criminales concretos, participantes en el programa de eutanasia o personal de los campos de concentración, resulta sintomático de la escasa convicción de las penas impuestas que no fueran excepcionales las considerables reducciones de penas o su total conmutación a principios de los años cincuenta.

2.B.2 ACTUALIZACIÓN DEL IMAGINARIO DEL MAL

Empezábamos el capítulo presente con una cita de Hannah Arendt, no únicamente porque en ninguna otra obra la reflexión sobre la maldad nazi haya ocupado un papel tan destacado como el adquirido en sus escritos, mas también porque sus reflexiones sobre el mal son el mejor reflejo de las distintas modulaciones temporales que adquirió la representación de los crímenes. Pese a la variedad de temas a los que dedicó su talento como conferenciante y articulista, dos son las preocupaciones vertebradoras de la tarea intelectual de Hannah Arendt: “el problema del mal político en el siglo XX y el dilema de los judíos en el mundo contemporáneo” (Judt 2011: 81). Nos interesa aquí el primero de ellos, el mal político en el siglo XX, y cómo a partir de las primeras reflexiones sobre el genocidio de los judíos deslizaría su análisis hasta convertirse en la gran teórica de la Guerra Fría.

En 1943, cuando Arendt recibió las primeras noticias sobre el exterminio sistemático de los judíos, y tras vencer su incredulidad, catalogó su reacción “... como si el abismo se abriese ante nosotros” (Traverso 2001: 84). Su tarea se volcó en el análisis de este acontecimiento sin precedentes que pulverizaba todas las categorías heredadas para comprender el mal. Ya en 1946 presentaba las fábricas de la muerte como “la experiencia fundamental de nuestra época”. Aunque muchos son los rasgos descubiertos en este primerísimo enfoque que acertarían a sentar las líneas maestras de toda la literatura posterior sobre el genocidio judío –su modernidad, su cientifismo, el crimen contra la humanidad–, su empeño estuvo en entender racionalmente esta masacre industrializada, lo que equivalía a desentrañar su historicidad. Entre 1945 y 1946 comenzó la obra que ocuparía los siguientes cuatro años de su vida y que tendría por objetivo comprender cómo el mal nazi del siglo XX era la cristalización de los precipitados vertidos en Europa durante el siglo XIX.

La primera concepción de la obra, esbozada a su casa editorial, entre finales de 1944 y principios de 1945 la titulaba “Los elementos de la vergüenza: antisemitismo, imperialismo, racismo”, aunque, en ocasiones, la denominase sencillamente como “Una historia del totalitarismo”²⁵⁵. La perspectiva no era histórica porque no creía en la continuidad de la secuencia, sino que rastreaba en momentos anteriores algunos de los ingredientes característicos del nazismo y cómo este había dado respuesta a los problemas planteados durante el siglo XIX. Nuestro interés se centra en el contenido de la tercera parte de la trilogía, aquella que daría la mayor relevancia a su obra y que sería conocida por el título de “Totalitarismo”. En sus esbozos de estos años había un claro planteamiento sobre la cuestión del racismo, pero el tema de estudio que acabó protagonizando este tercer volumen distaba mucho de los planteamientos iniciales de la autora.

La materia del tercer apartado data de 1948 y 1949. Hannah Arendt había considerado el nazismo como un resultado lógico de la cristalización de los elementos imbricados en el antisemitismo, el imperialismo y el racismo. No había llamado al

255 Para una detallada evolución de la obra de Hannah Arendt, véase Young-Bruehl (1993: 261-276)

nazismo “totalitarismo”, sino “imperialismo racial” (la expresión procedía de Franz Neumann, en su Behemoth) y no se había ocupado del único otro régimen que más tarde creyó totalitario, el de la Rusia estalinista. (Young-Bruehl 1993: 266)

El giro insospechado de la obra resulta sintomático. Fueron las noticias provenientes del exterminio de los judíos las que motivaron el interés de la autora en la escritura de esta trilogía que tenía como objetivo el análisis “racional” de los elementos que habían provocado el genocidio; sin embargo, el apartado de la obra que debía centrarse sobre esta cuestión derivó para incluir las características del régimen soviético. El elemento central que permitió la analogía de los dos sistemas fueron los campos de concentración, convirtiéndose en el hecho fundamental que distinguía la forma totalitaria de gobierno de cualquier otra. Las fábricas de las muertes y el racismo fueron desplazados por los campos de concentración y la utilización política del terror.

Qué duda cabe de que los campos de concentración, con sus imágenes, sus reportajes y los testimonios de los supervivientes, fueron el elemento catalizador del final de la guerra para definir la criminalidad nazi, por encima incluso del exterminio de los judíos. Lo concentracionario, con su hipérbolica presentación de cadáveres, no excluía el genocidio, aunque tampoco reflejase su singularidad, y finalizó por convertirse en su representación. Ahora, en plena Guerra Fría, el severo juicio sobre lo concentracionario nazi podía desplazarse hacia el Este. Las noticias sobre los campos soviéticos que empezaban a extenderse sirvieron para que la autora estableciese el paralelismo a partir de la utilización que ambos regímenes hicieron de los campos de concentración para el sometimiento de sus gobernados. En palabras de Arendt:

Ambas historias, la nazi y la soviética, proporcionan los datos para demostrar que ningún gobierno totalitario puede existir sin el terror y que ningún terror puede ser eficaz sin los campos de concentración (Young-Bruehl 1993: 267)

Así pues, los motivos racistas causantes del crimen que había empujado a la autora a tomar la pluma cedían el paso a la concepción política de los campos de concentración como herramienta inherente a los regímenes totalitarios. Como vemos, estos planteamientos escritos por Arendt entre 1948 y 1949 resultaban congruentes con la perspectiva de los fiscales norteamericanos presentada en Nuremberg respecto a los crímenes nazis. La diferencia estribaba en que la interpretación arendtiana carecía de verdugos concretos y apuntaba a sistemas políticos. La gran novedad era que las acusaciones contra los criminales nazis, gracias al novedoso concepto de totalitarismo introducido por la autora que obviaba las diferentes ideologías y los crímenes racistas, servían también para denunciar al régimen soviético.

Las imágenes salidas de los campos de concentración, interpretados por la fiscalía norteamericana como un instrumento de terror político usado por la camarilla nazi para dominar Alemania y el resto de la Europa ocupada, habían forjado un imaginario de lo concentracionario. Con el limado de sus características deícticas y sin nuevos verdugos nazis a los que apuntar, estos viejos retratos de los crímenes nazis proveían a las democracias occidentales de una iconografía contra los sistemas totalitarios, cuyo único superviviente era la URSS.

3

LA BANALIDAD DE LOS VERDUGOS. EICHMANN EN JERUSALÉN

Hannah Arendt no fue únicamente la teórica de la Guerra Fría, sino también la pensadora sobre la banalidad del mal. Por encima incluso de su trilogía sobre los orígenes del totalitarismo, *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal* es sin duda alguna su obra de mayor trascendencia en su reflexión sobre el mal. A la enorme repercusión del estudio dedicado a Eichmann se debe el tercer gran estereotipo de los verdugos nazis que estudiaremos en nuestro trabajo. Antes de analizar su exitosa concepción de la banalidad del mal, conviene señalar que esta solo fue posible debido a la singularización de un crimen que no había adquirido el protagonismo merecido en la inmediata posguerra y el enjuiciamiento de un nuevo tipo de verdugo. Ambos elementos, el judeicidio y un perfil criminal mucho menos protagónico que los juzgados en Nuremberg, se dieron cita pública y notoria por primera vez en 1961 en Jerusalén, durante el juicio contra Adolf Eichmann.

Como vimos en el capítulo anterior, el proceso de 1961 en Jerusalén sería considerado el Nuremberg del pueblo judío. En los juicios de la inmediata posguerra, las visiones soviética y norteamericana habían ofrecido dos representaciones de los crímenes nazis acorde con sus interpretaciones: una invasión militar salvaje que deseaba devastar la única potencia que impedía la incorporación de todo el Este al imperio del Tercer Reich y una utilización del terror con fines políticos para dominar toda Europa. Dentro de su criminalidad, su comportamiento respondía a una lógica “comprensible”. Sin embargo, los millones de víctimas judías eran irrelevantes nacional, militar y políticamente por lo que las particularidades del genocidio difícilmente podían ser atendidas desde estas perspectivas. La gratuidad de las víctimas impedía que estas pudieran ser consideradas consecuencia de los crímenes de guerra. El proceso de Jerusalén juzgaría el crimen más prototípico nazi, aquel que no obedecía a ninguna de las clásicas interpretaciones del mal.

El protagonismo del juicio de Nuremberg contra los grandes jefes nazis y la apresurada clausura de la desnazificación impidieron que otros verdugos menores reclamasen atención para conformar una imagen más anodina de los criminales. La interpretación norteamericana de la maldad nazi como una conspiración política conducida por un grupo reducido que había impuesto un régimen de terror al pueblo alemán excluía la culpabilidad de todo aquel que hubiera obedecido órdenes. A excepción de los grandes responsables y algunos comportamientos patológicos individuales que hubieran causado libremente daño, el resto de verdugos carecía de responsabilidad penal por haberse limitado a cumplir las leyes del régimen. Desde la visión soviética, y con plena experiencia de la trágica invasión alemana, no había criminal pequeño, pues el origen de semejantes crímenes solo podían ser consecuencia de un sadismo brutal.

Estas circunstancias son las que ensombrecieron la dimensión más trivial de muchos de los verdugos encargados del asesinato de millones de judíos que no alcanzaría un gran eco hasta el es-

tudio de Hannah Arendt. Sin embargo, esta dimensión banal se encuentra en esencia en la enorme desproporción existente entre la inmensidad de crímenes cometidos y el comportamiento rutinario y eficaz de aquellos que los ejecutaron. La banalidad, pues, era inherente a la empresa exterminadora, aunque corresponde a Hannah Arendt el mérito de haber superado los estereotipos surgidos en Nuremberg sobre la barbarie nazi y haber acuñado una interpretación más acorde con los crímenes y los criminales que no habían recibido la atención necesaria hasta el proceso de Jerusalén.

3.A INTRASCENDENCIA DE LOS PRIMEROS VERDUGOS

Excelente ejemplo de esta trivialidad intrínseca al genocidio de los judíos son las memorias de Rudolf Hoess, comandante de Auschwitz entre 1940 y 1943. El que fuera el principal responsable del mayor campo de concentración y de exterminio fue juzgado por el Tribunal Supremo de Polonia entre el 11 de marzo y el 2 de abril de 1947, condenado a muerte y ahorcado en Auschwitz el 4 de abril de 1947. Durante el tiempo de encarcelamiento en la prisión de Cracovia redactó su autobiografía siguiendo las instrucciones de sus abogados y de miembros encargados de la investigación sobre crímenes de guerra en Polonia. En el breve texto del Comité internacional de Auschwitz que antecede la publicación de su manuscrito, finalizado en noviembre de 1946, resaltan dos características novedosas frente a las representaciones coetáneas que se hacían en Nuremberg:

Conçu dans un but de justification personnelle, mais avec le souci d'atténuer la responsabilité de son auteur en colorant le mieux possible son comportement, celui de ses égaux et des grans chefs SS, ce document projette une lumière accablante sur la genèse et l'évolution de la "solution finale" et du système concentrationnaire. Ce "compte rendu sincère" représente l'un des actes d'accusation les plus écrasantes qu'il nous ait été donné de connaître contre le régime dont se réclame l'accusé, et au nom duquel il a sacrifié, comme ses pairs et ses supérieurs, des millions d'êtres humains en abdiquant sa propre humanité. (Hoess 1995: XXIII)

En primer lugar, la investigación de crímenes con el ánimo de conseguir "l'un des actes d'accusation les plus écrasantes" permite al culpable extenderse sobre la justificación de su actuación. Resulta obvio que la posibilidad de autorrepresentarse concedida al verdugo, e igual sucederá con Eichmann, tenderá en la mayoría de los casos a subestimar su aportación al crimen y descargar culpas en sus circundantes. Pese a ello, la lectura de un texto tan escaso en retórica, tan detallado en los crímenes por los que sería condenado y en sus rutinas diarias ofrece una imagen verosímil de la monotonía moral que suponía gestionar diariamente el asesinato de miles de personas.

En segundo lugar, un testimonio tan concreto de un verdugo directo no deja lugar a generalizaciones interpretativas que puedan subsumir el asesinato de millones de judíos, por lo que el genocidio sin conexiones políticas ni bélicas será el fundamental cargo de acusación. Así pues, en todo el relato de Rudolf Hoess percibimos que lo monstruoso –el asesinato de niños, mujeres y ancianos sin ninguna justificación bélica o política– convive sin desavenencias con lo ordinario. Mientras en

Nuremberg se ofrecía el dibujo de monstruos, sádicos o fanáticos, aquí se descubre a un funcionario desbordado de trabajo, entregado a cumplir al máximo las tareas encomendadas por sus superiores. Su sadismo impediría el eficaz cumplimiento de su trabajo y su fanatismo nada tendría de político o ideológico, sino que sería el propio del empleado modélico de una empresa moderna. A lo largo del libro, descubrimos a un verdugo dotado de buena educación, con una fuerte vocación religiosa que abandonaría tras una decepción juvenil, amante de su familia y de las tareas agrícolas que acabó dirigiendo un centro de exterminio por una serie de azares desgraciados de los que se lamenta. Una vez en el campo de exterminio, su actuación obedeció únicamente a una lógica profesional.

La constatación de la inmensidad mortífera de una instalación centrada en la eliminación de seres humanos, verdadero interés de la Comisión polaca sobre crímenes de guerra para inducir la escritura de unas memorias autoinculpatorias, y la total desprovisión de motivos o características particulares del máximo responsable produce una abismal asimetría de imposible encaje en alguna de las explicaciones sobre los crímenes nazis ofrecida en los juicios de Nuremberg.

Esta falta de concordancia entre la enormidad de los crímenes y la carencia de motivos e intencionalidad en un criminal de la talla de Rudolf Hoess sería todavía más acusada en una pléyade de verdugos ordinarios sin ninguna responsabilidad en la cadena de mando. Lo que más tarde Hannah Arendt catalogaría como banal supuso una concepción excepcionalmente restrictiva de la culpabilidad de los participantes en el exterminio de los judíos, incluso de aquellos que perpetraron los asesinatos con sus propias manos y nada tuvieron de eficientes organizadores. El ejemplo más claro de esta utilización eximente de la falta de motivación de los verdugos lo encontramos en el país donde acabaron la mayoría de ellos y en el terreno más definitorio sobre la culpabilidad: el código penal de la República Federal Alemana. A partir de 1951²⁵⁶ la fiscalía alemana sustentó sus acusaciones contra los criminales de guerra en el Código Penal alemán de 1871 en vez del Código Penal internacional que fue aplicado en la corte de Nuremberg²⁵⁷. Este código era claramente insuficiente para condenar los crímenes cometidos bajo el régimen nazi, ya que el asesinato debía estar claramente motivado por unos motivos tipificados, entre los que no se contaba el racismo o antisemitismo, y marcaba una fuerte separación entre el culpable de asesinato y cómplices o colaboradores. El crimen no bastaba para condenar al culpable como asesino, pues debía ser demostrada su intencionalidad personal a

256 Durante 1945 y 1950 los Aliados aplicaron en Alemania el Allied Control Council Law que impedía a los juzgados alemanes juzgar delitos cometidos contra los Aliados, incluidos los judíos, hasta la entrada en vigor en 1955 del Transition Agreement, que supuso la transferencia definitiva de la justicia al Estado Alemán con la única limitación de que los juzgados alemanes no pudieran revisar la justicia ejercida por los Aliados durante esos años y, por consiguiente, tampoco pudieran investigar en el futuro a alguien ya investigado por la justicia aliada.

257 La aplicación del Código Penal alemán ofrecía dos grandes ventajas para una república naciente bajo la dominación aliada: presentaba una justicia independiente de las potencias ocupantes y se reconciliaba con su pasado. Esta aplicación del código de 1871 implicaba que, independientemente del régimen político entre 1933 y 1945, en Alemania asesinar siempre había sido ilegal.

la hora de cometerlo²⁵⁸. Una condena por asesinato conllevaba generalmente una cadena perpetua, una condena por participación, colaboración o complicidad resultaba mucho más leve.

La aplicación de este código explicaría las leves condenas en el juicio de mayor repercusión contra los verdugos ordinarios perfectamente integrados en la Alemania de los años cincuenta. En 1958 se sentó en el banquillo de los juzgados de Ulm a los diez miembros de un Eisantzgruppe acusados del exterminio de más de 5.000 judíos en Lituania en 1941. Un superviviente de aquella matanza reconoció a Bernhard Fischer-Schweder, jefe de policía en Memel, Lituania, como el director de la operación y lo denunció en los periódicos. Las condenas reflejan las limitaciones de la legislación aplicada. A pesar de quedar probada su participación directa, los culpables fueron condenados a penas que oscilaban entre los tres y los quince años de prisión. La intencionalidad del asesinato recaía únicamente en los grandes criminales, aquellos que no habían sobrevivido a la guerra (Hitler, Himmler...) y los juzgados en Nuremberg.

El testimonio de Rudolf Hoess sirvió para ratificar la enormidad de los crímenes cometidos por el régimen hitleriano, cuyos jefes fueron condenados con toda justicia en Nuremberg, pero no para un replanteamiento de las nuevas características de un tipo criminal cuya banalidad era intrínseca al desempeño de su función. En la Alemania de los años cincuenta un superviviente podía encontrarse con verdugos perfectamente reintegrados, denunciarlos y probar su culpabilidad ante un tribunal, mas ello no suponía que fueran condenados por asesinato. Resultaba evidente que los abundantísimos verdugos necesarios para llevar a cabo tan enorme empresa asesina eran incomprendibles bajo los parámetros tradicionales para pensar el crimen y que una nueva concepción que pusiese de manifiesto lo inmotivado de su conducta se hacía necesaria. Pero para que las evidencias sean percibidas necesitan de una representación y una mirada aguda que las interprete correctamente. La representación tuvo lugar en Jerusalén, con un hombrecillo anodino y seis millones de víctimas como actores principales, y la intérprete fue Hannah Arendt.

3.B EICHMANN EN JERUSALÉN

3.B.1 PRESENTACIÓN DEL ACUSADO

Como ya vimos anteriormente, en las primeras decisiones adoptadas para juzgar a Adolf Eichmann primaba la concepción de que este juicio fuera considerado el Nuremberg del pueblo judío. Si el Tribunal Militar Internacional decidió que los acusados fueran juzgados en la Corte de Nuremberg por-

258 Para una explicación detallada sobre la jurisdicción alemana respecto a la investigación y enjuiciamiento de los crímenes nazis, véase Whitmann (2002)

que en esta ciudad tuvieron lugar las grandes exaltaciones del partido nazi, el gobierno israelí optó simbólicamente por Jerusalén. Aunque ambas salas fueron acondicionadas expresamente para estos juicios, la diferencia fundamental entre ellas fue la diferente focalización. En Jerusalén, el acusado carecía de la primacía representativa que tuvieron los inculpados de Nuremberg y el protagonismo se repartía entre las víctimas que prestaron testimonio y el tribunal.

La cabina reservada a Eichmann estaba ligeramente por debajo del espacio destinado al tribunal, claramente destacado en la puesta en escena, frente a su extremo derecho, y confrontado con el estrado destinado a los testigos. La dirección de su asiento y su micrófono lo enfrentaba con la dirección del estrado de los testigos, creando una gráfica oposición entre ambos. Pero, sin duda, el aspecto más singular en su presentación era la cabina de cristal en la que fue encerrado para protegerlo de posibles agresiones. Esta era la única diferencia entre los idénticos estrados del acusado y los testigos, pero el efecto lo aislaba por completo del resto de la sala. La perfecta simetría de la sala, cuyo eje lo ocupaba el presidente del tribunal y el escudo con el candelabro de siete brazos, era roto por esta cabina. Dentro de ella, Eichmann aparecía acorralado. No demasiado amplia, a sus espaldas y dentro de la cabina, siempre se hallaban sentados dos policías que cerraban el acceso y hacían imposible una representación frontal del acusado sin su presencia. Pero, además, el visionado a través del cristal producía reflejos e impedía la observación directa del acusado a los más de 400 periodistas israelíes y extranjeros ubicados en los asientos destinados al público y situados frontalmente al Tribunal. El veterano periodista Joseph Kessel, que ya había cubierto los procesos de Nuremberg y contra el mariscal Pétain, dejó constancia de esta dificultad en sus escritos, cuando argumentó su preferencia por seguir el juicio en una sala adyacente²⁵⁹, donde las pantallas de televisión reproducían la grabación televisiva dirigida por Leo Hurwitz y mostraban a Eichmann “mucho más nítido que en la sala, mejor dibujado y, sobre todo, visto de frente... (esas imágenes) eran más certeras, más detalladas, más reveladoras que los trazos de su figura ofrecidos directamente al público” (Wieviorka y Lindeperg 2012: 78-9). De modo que la visión del acusado por los asistentes a la sala siempre era de perfil, en ligero picado –por el gradual ascenso de los asientos destinados al público–, tras los reflejos del cristal y encajonado en su estrecho habitáculo. Consciente o inconscientemente, todo favorecía una representación menguante del acusado.

Como ya avanzamos, Leo Hurwitz fue el responsable de la grabación televisiva del juicio íntegro. La sala no estaba especialmente acondicionada para la ubicación de las cámaras y Leo Hurwitz debió ingeniárselas para ofrecer soluciones a los requerimientos de la Corte que impuso la invisibilidad y total silenciamiento de las cámaras para que no interfirieran en el proceso. Encontró cuatro emplazamientos para las cámaras: la cámara 1, llamada “de los testigos”, se situaba detrás de la ca-

259 Además de la limitada asistencia a la sala donde se celebró el juicio, se acondicionó una sala en el convento Ratisbone con capacidad para 600 personas con una pantalla gigante para que pudiera ser seguido el juicio en retransmisión televisiva en directo. Esta fue la única forma en que los israelíes pudieron ver las imágenes televisivas del proceso pues, paradójicamente, en 1961 no existía la televisión israelí.

bina de Eichmann y podía acercarse y alejarse más de dos metros; la cámara 2, denominada “cámara Eichmann”; la cámara 3, situada en la parte izquierda –en la misma línea que el acusado– del palco y la cámara 4, con un potentísimo *zoom*, era la más elevada y central de todas y estaba emplazada en la cabina de proyección de la sala de espectáculos acondicionada en sala judicial, es decir, justo enfrente del presidente del Tribunal. Si repasamos las imágenes que podían ofrecer estas ubicaciones, observamos que la única que no producía picados sobre el acusado era la cámara 1, situada a sus espaldas, pero, por su ligero escoramiento a la derecha y su permanente escolta, la figura de Eichmann nunca aparece individualizada, quedando aplastada entre los policías sentados tras él y los miembros del tribunal que cierran el plano. En otras ocasiones, por la movilidad de esta cámara, las imágenes sobre la cabina del acusado producían composiciones abigarradas de los personajes filmados a través del cristal y los reflejos del fuera de campo, negando al acusado la integridad de su propia imagen con una superposición de imágenes. Las cámaras 3 y 4 eran las proveedoras de planos generales de la sala y, sobre todo la 4, podía ofrecer gracias a su potente *zoom* planos muy frontales de los tres miembros del Tribunal. Eran las más elevadas por lo que todos sus planos eran picados sobre la sala, pero cuando captaban a Eichmann, además, producían planos muy escorados del acusado. “La segunda cámara –denominada “cámara Eichmann”– se instaló y disimuló en la pared opuesta, en el eje del acusado al que filmaba en picado” (Wieviorka y Lindeperg 2012: 76). Así pues, tanto por la disposición en la sala del acusado, en su receptáculo acristalado, como por la posición de las cámaras y las imágenes que ofrecían comprobamos que la representación de Eichmann contribuía al empequeñecimiento, la violentación y fragmentación de su imagen.

Veámos cómo la disposición del acusado frente al estrado de los testigos –en vez de situarse ambos frente al Tribunal– ofrecía un antagonismo con claras posibilidades representativas. El montaje de la grabación televisiva de Hurwitz exploró abundantemente esta perspectiva:

El trabajo de montaje del realizador expresaba bien a las claras su lectura y su interpretación del proceso. Tomemos dos figuras de la grabación de las declaraciones de los testigos.

Mediante el montaje, Hurwitz construyó una confrontación, a menudo artificial, entre el acusado y los testigos. Con el apoyo de las cámaras 1 y 2 situadas frente a frente, montó el campo-contracampo para crear un intercambio de miradas.

...

Sin embargo, la confrontación acusado/testigo parece a menudo artificial, como si la realidad del proceso se resistiera a las ideas preconcebidas del realizador, fundamentalmente por varias razones:

·la mayoría de los testigos no miraban a Eichmann: ocasionalmente se volvían hacia el fiscal que les interrogaba, pero generalmente se mostraban ensimismados, entregados por completo a revivir su historia.

·por su lado, la mirada de Eichmann no parecía precisamente dirigida hacia los testigos.

Así pues, las miradas no se situaban en el mismo eje, no se cruzaban en el campo-contracampo. Finalmente, el acusado, generalmente impassible, decepcionaba las expectativas de la cámara y del equipo de realización, al igual que las de los periodistas y demás espectadores del proceso. Esta constatación, máxime teniendo en cuenta que nos encontramos ante uno de los grandes criminales nazis, es sobre todo de una banalidad desconcertante. Durante las sesiones, la confron-

tación entre el criminal y la víctima, o su familia, se saldaba generalmente con un completo fracaso: no sucedía nada. (Wieviorka y Lindeperg 2012: 79-80).

Nuestra insistencia en estos aspectos está plenamente justificada porque estos fueron los que fijaron la representación de Eichmann en los primeros meses del proceso. El protocolo judicial fijaba un orden estricto en el uso de la palabra y el acusado, a excepción de su inicial declaración “de no culpabilidad en el sentido pretendido por la acusación”, no tomó la palabra hasta el 20 de junio, dos meses y medio después del inicio de las vistas²⁶⁰. Hasta que llegó su turno, el proceso siguió el curso marcado por el fiscal Gideon Hausner.

El cuadro fijado por la ley constituye la primera, e innegociable, puesta en escena. En el interior de este marco preestablecido, Gideon Hausner impuso su propia concepción del proceso que es, a su vez, una puesta en escena y una construcción de la trama. El primer elemento era la naturaleza de la historia que el fiscal deseaba contar. Su elección no se limitó a los hechos relacionados directamente con el acusado, sino que reconstruyó la historia completa del genocidio, desde la llegada al poder de Hitler hasta la capitulación alemana. El segundo elemento fue la elección de quién contaría la historia, dicho de otra manera, sobre qué “elementos” se apoyaría la historia. Hausner tenía plena conciencia del tedio provocado por las extensísimas presentaciones de documentos de Nuremberg, por lo que eligió ceder el protagonismo a los testigos citados tras un auténtico casting, “a tantos como permitía el juicio y de pedir a cada uno de ellos un pequeño índice de lo que había visto y vivido”. (Wieviorka y Lindeperg 2012: 73)

Concebida la puesta en escena y el desarrollo del proceso para confrontar al acusado con las víctimas que pasaron por el estrado de los testigos, el resultado fue de una desproporción abismal. Las víctimas, como vimos en el capítulo anterior, se alzaron con el total protagonismo del proceso, acorde a los objetivos pedagógicos marcados por el Estado israelí, lo que lógicamente produjo una mengua en el retrato del acusado. Sin duda no era este el efecto buscado por el juicio, que pretendió juzgar en Eichmann al verdugo de seis millones de judíos, pero sí la consecuencia inevitable. Por una parte, varios centenares de víctimas testimoniaron sus tragedias con una intensidad extrema; por otra, solo se ofreció la imagen que hemos analizado de un pequeño hombre anodino. La asimetría entre el crimen y el criminal responsable estaba servida para que una fina intuición acuñara la “banalidad” del verdugo.

3.B.2 HANNAH ARENDT EN JERUSALÉN

Lo primero que hay que matizar de la estancia de Hannah Arendt en Jerusalén es que no cubrió periódicamente el proceso contra Eichmann en su integridad. El 7 de mayo Hanna Arendt se marchó de Israel, tras poco más de un mes de un proceso en el que el acusado no tomaría la palabra hasta el 20 de mayo. No parecen desproporcionadas las palabras de Wieviorka y Lindeperg (2012:82):

260 Sí que fueron escuchados fragmentos de la grabación en magnetófono de su interrogatorio realizado durante su detención como el primer testimonio.

Para escribir su texto, recurrió a las fuentes accesibles a todo el mundo: los minutos poligrafiados (transcritos) del proceso, un dossier de prensa, ciertas obras de referencia entre las que se cuentan las de Hilberg y Reitlinger. En resumen, el retrato del acusado que perfiló (y que ha permanecido como el “verdadero” Eichmann) fue en parte pintado a partir de la transcripción de su interrogatorio por Avner Less y lo que la filósofa o sus próximos vieron del proceso por televisión. La mediación televisiva del proceso de Jerusalén y los efectos de dramatización de las imágenes filmadas se impusieron incluso a los espíritus más críticos.

Antes de entrar en detalle en el análisis arendtiano del acusado que fijaría un nuevo arquetipo para concebir a los verdugos nazis, conviene detenernos en dos opiniones de especial relevancia que difieren notablemente de la interpretación de la filósofa. La primera corresponde a Raul Hilberg (1996: 143). No nos extenderemos en su glosa y citaremos fielmente sus palabras.:

Eichmann à Jérusalem de Hannah Arendt a pour sous-titre: Rapport sur la banalité du mal. Ce titre subsidiaire a la particularité peu commune qu'on le retient mieux que le titre principal. Certes, il décrit l'essence de sa thèse sur Adolf Eichmann et, implicitement, de nombreux autres Eichmann. Mais est-il correct? En Adolf Eichmann, le lieutenant-colonel des SS qui dirigea le bureau des Juifs de la Gestapo, elle voyait un individu “déclassé”, qui avait mené une vie “monotone” avant de s'élever dans la hiérarchie SS, et dont le caractère présentait des “défauts”. Elle mentionnait sa “suffisance”, glosait sur ses “vantardises” et parlait de ses déclarations “grotesques” au moment où il fut pendu, lorsque –après avoir avalé un demi-bouteille du vin– il prononça ses dernières paroles. Elle ne discernait pas l'ampleur de ce qu'avait accompli cet individu avec un personnel réduit, contrôlant et manipulant les conseils juifs dans diverses parties de l'Europe, saisissant les quelques biens juifs qui subsistaient encore en Allemagne, en Autriche et en Bohême-Moravie, rédigeant des lois antijuives dans les États satellites et prenant les dispositions nécessaires pour convoier les Juifs jusqu'aux sites de massacre et aux camps de mise à mort. Elle ne vit pas les pistes découvertes par Eichmann dans la jungle de l'appareil administratif allemand pour mener à bien ses agissements sans précédent. Elle ne comprit pas les dimensions de ce qu'il avait accompli. Il n'y avait aucune “banalité” dans ce “mal”.

La segunda opinión la recogió el propio Lanzmann de Benjamin Murmelstein, quien fuera presidente del Consejo Judío de Viena hasta su traslado al gueto de Theresienstadt, del cual sería su tercer y último máximo responsable judío. La entrevista tuvo lugar en 1977 en Roma, donde residía Murmelstein, y sería el núcleo central de *Le dernier des injustes* (2014). Aunque el interés fundamental de la entrevista de Lanzmann giraría alrededor de la etapa de Theresienstadt, gueto sobre el que Murmelstein publicó *Terezin, il ghetto modello di Eichmann* en 1961, la película dedica un largo fragmento a las declaraciones del entrevistado sobre Eichmann. No cabe ninguna duda de que Murmelstein era el testigo judío que más información podía aportar sobre el acusado en Jerusalén por haber sido su obligado colaborador desde el verano de 1938 hasta finales de la guerra. Todo este tiempo, como miembro del consejo judío de Viena y como dirigente judío de Theresienstadt, estuvo sometido directamente a la autoridad de Eichmann y fue el encargado de facilitarle los informes e informaciones que le harían pasar por un especialista en cuestiones judías. Durante la entrevista, Murmelstein razona su disconformidad con la imagen de Eichmann ofrecida en el juicio²⁶¹ y el análisis de Hannah Arendt.

261 Mumerlstein también habla sobre el envío de su libro al juzgado israelí, su predisposición a testificar en el juicio y los motivos por los que su ofrecimiento no fue tenido en consideración por los responsables del proceso.

Su testimonio rechaza fundamentalmente tres aspectos que caracterizaron el dibujo del acusado: sus conocimientos específicos sobre cuestiones judías, su escrupulosa dedicación a la misión encomendada y su “banalidad”. Sobre el primero de ellos, afirma que a lo máximo que llegó Eichmann fue a entender algo el hebreo oral, pero que ni lo sabía leer ni sus conocimientos sobre cuestiones judías superaban un grado superficial. Tampoco tenía ideas previas a los informes que él le facilitaba sobre emigración judía. Para desmentir su caracterización como funcionario diligente y sin tacha, Murelstein recuerda varios ejemplos de su corrupción para hacerse con el dinero de los judíos e incluso vincula la supervivencia del gueto de Theresienstadt al interés del propio Eichmann en tener su propia fuente de recursos económicos. Por último, y más importante para nuestro estudio, califica la teoría de Arendt sobre la banalidad de Eichmann de chistosa. Aparte de narrar algunos de los complicados encuentros que tuvo con el acusado a causa de su irascible carácter, se detiene en la participación de Eichmann en los sucesos acaecidos el 10 de noviembre de 1938, conocidos como la noche de los cristales rotos. Según sus palabras, él mismo fue testigo de cómo el propio Eichmann no solo dirigió el asalto a la mayor sinagoga de Viena, sino que armado de una estaca participó directamente en la destroza de los objetos sagrados del culto judío.

La banalidad resaltada por Arendt obvia el papel histórico desempeñado por el acusado, en opinión del mayor conocedor de la historia de los acontecimientos, así como el carácter y actuación concreta durante su hegemónica dirección del Holocausto, según el testigo mejor informado, y es consecuencia fundamental de su interpretación de los elementos puestos en juego durante el proceso contra Eichmann y que hemos analizado previamente. Su primera impresión al ver al hombre de la cabina de cristal fue que este era “*nicht einmal unheimlich*, ni siquiera siniestro, no era inhumano ni estaba más allá de toda comprensión. Arendt estaba asombrada” (Young-Bruehl 1993: 419). En la abundante correspondencia mantenida con Karl Jaspers, este coincidía con la autora en la necesidad de no ofrecer un retrato agigantado de Eichmann, pero, tras conocerse con mayor detalle sus actividades en Hungría, le escribía: “... Eichmann ha mostrado un nuevo aspecto, también personalmente brutal. En última instancia ¿puede este funcionario del asesinato burocrático estar, personalmente, desprovisto de características inhumanas...? No te resultará fácil hacer un retrato exacto de este hombre” (Ibíd.: 420). Para Arendt, la pobre impresión del acusado en Jerusalén contrastaba con la excesiva máquina judicial puesta en su contra²⁶² y, automotivada por su reiterada denuncia del proceso como un espectáculo concebido por las autoridades israelíes, concibió el absurdo dramático como una posibilidad de análisis moral de los verdugos participantes en el Holocausto.

262 En una carta a su marido, Heinrich Blücher, le contó su desazón tras una anécdota significativa: tras haberse aportado como evidencia los veintinueve volúmenes del gobernador general nazi en Polonia, Hans Frank, el abogado de la defensa preguntó si el nombre de Eichmann figuraba en alguno de ellos. La respuesta negativa del fiscal daba a entender la desproporción entre el papel adjudicado por la fiscalía y el papel representado por el acusado en el proceso.

Lejos de considerar este punto de partida como una añagaza para ignorar la historia y particularidad del acusado²⁶³, es mérito de la aguda sensibilidad de la autora haber trasladado su análisis de esta fallida representación del culpable del asesinato de seis millones de personas a una visión novedosa del verdugo que requirió la maldad nazi. De mayor importancia resulta cuando esta nueva perspectiva no solo arrumbó los estereotipos surgidos en Nuremberg, mas también modificó sustancialmente su propia concepción del totalitarismo.

Arendt sabía que el punto central de su búsqueda tenía que ser el subtítulo de su libro, “la banalidad del mal”. Eichmann “en carne y hueso”, le había enseñado que sobrevaloró “el impacto de la ideología sobre el individuo”. Llegó a la conclusión de que para Eichmann, “el exterminio per se (era) más importante que el antisemitismo o el racismo”. Advirtiendo que el contenido y la lógica mortal del nazismo tenían menos importancia para este individuo que el movimiento en el que había encontrado un refugio, Arendt rechazó el concepto utilizado por ella en Los orígenes del totalitarismo para apuntar a la incomprensible naturaleza de los nazis: “el mal radical”. (Ibíd.:469)

La visión del verdugo relegó la categoría del totalitarismo a un segundo plano y la focalización del juicio en el genocidio de los judíos sirvió para que la autora relativizase el peso de los campos de concentración. El proceso en Jerusalén giró en torno a las víctimas, sin embargo, la perspectiva arendtiana convirtió el genocidio en el interrogante de una reflexión ética sobre la naturaleza de los criminales. Nunca puso en duda la trascendencia del crimen, pese a las tergiversaciones de sus numerosos detractores, y lo concibió, en sus propias palabras, como “un ataque contra la diversidad humana como tal, o más bien contra un aspecto del “estatuto del ser humano” sin el cual la palabra misma de humanidad carecería de sentido alguno” (en Traverso 2002: 104). Arendt reservó exclusivamente la banalidad para los verdugos no para el crimen. Las palabras de Traverso definen a la perfección la banalidad de los verdugos y sus consecuencias:

Reconocer “la terrible, la indecible, la impensable banalidad del mal” significaba reconocer una nueva dimensión del horror, aún más inquietante y turbadora por su vínculo con la normalidad de los ejecutores. El exterminio de los judíos tenía sus ideadores y estrategas; el teniente coronel Eichmann fue uno de sus organizadores, sin duda uno de los más celosos, pero no era de los que arengan a los pelotones de los Eisantzgruppen recordándoles su misión histórica. De este modo, la “banalidad del mal” era según Arendt un concepto indispensable para comprender el proceso de exterminio que implicaba el funcionamiento de una máquina organizadora, burocrática y administrativa extremadamente compleja y ramificada, que extendía la trama de responsabilidades y complicidades al conjunto de la sociedad alemana y los países sometidos al Tercer Reich. Si para Hitler la solución final era uno de los principales objetivos de la guerra, cuya “ejecución tenía prioridad sobre todas las consideraciones de orden económico o militar”, para Eichmann no era más “que un empleo, con su rutina y sus altibajos”, mientras que para los judíos era “literalmente el fin del mundo”. Sin haberla ideado, Eichmann fue uno de los responsables de la solución final, pero, en la Alemania nazi, donde el mal se convirtió en ley, su papel de ejecutor era sin duda compartido por decenas de miles de personas, y su mentalidad quizá por millones. (Traverso 2001: 106)

Eichmann no decidió el Holocausto, pero sí fue su principal organizador, por lo que difícilmente puede ser considerado un verdugo ordinario. Pese a su protagonismo histórico, la puesta en

263 Conviene señalar que Hannah Arendt, pese a todas las críticas que hizo al proceso, nunca cuestionó la legitimidad del Tribunal israelí para juzgar y condenar la demostrada culpabilidad de Eichmann.

escena del juicio en Jerusalén propició una nueva representación del criminal nazi que despertó en una brillante observadora una intuición certera sobre el carácter ordinario de los verdugos. El juicio contra Adolf Eichmann lejos de convertirse en el último juicio contra un gran criminal del nazismo, papel que le correspondería por su importancia en el exterminio de los judíos, inauguraría una etapa en la que verdugos menores ocuparían su sitio en el banquillo.

3.B.3 UNA ESTELA DE VERDUGOS

El juicio contra Eichmann puso de manifiesto tanto la anodina caracterización de los implicados en el exterminio como el elevado número de participantes para el buen funcionamiento de la impresionante máquina genocida. Hasta ese momento, muertos, juzgados o evadidos los grandes criminales del nazismo y finalizado prematuramente el proceso de desnazificación, muchos verdugos menores apenas tuvieron problemas para integrarse con suma facilidad en la Alemania de posguerra. Casos excepcionales en los que se destacaba la auténtica identidad de un verdugo, como el ya expuesto del juicio de Ulm, resultaban anecdóticos, aunque sí venían a demostrar con meridiana claridad las carencias de pequeños juzgados que debían investigar crímenes cometidos en los países del Este. Esta sería la razón para la creación en 1958 de la Oficina Central para la investigación de los crímenes nazis en Ludwigsburg. En esta oficina, y gracias a la delación de un delincuente sobre la auténtica identidad de un antiguo guardián de Auschwitz, se iniciaría una investigación que conduciría al juicio más famoso de un tribunal alemán contra los criminales nazis.

El juicio contra los guardianes de Auschwitz se inició el 20 de diciembre de 1963 y nadie pone en duda que su celebración fuese consecuencia directa de la sensibilización social en Alemania que produjo el juicio contra Adolf Eichmann (Pendas 2007). El proceso resultó de mayor trascendencia social y política que penal. El juicio se celebró en Frankfurt y tuvo como *alma mater* al fiscal del estado de Hesse, Fritz Bauer, quien lo concibió como una oportunidad pedagógica. Considerado la segunda causa sobre Auschwitz –en la primera celebrada en Polonia se condenó a Rudolf Hoess–, solo fue capaz de sentar en el banquillo a 20 acusados, cuando quedó establecido que entre 6.000 y 8.000 miembros de las SS prestaron servicio en el complejo de Auschwitz. Como ya expresan estos guarismos, el sumario reflejó a la perfección las trabas del sistema judicial alemán para perseguir, juzgar y condenar a los culpables.

El primer obstáculo que debió salvar fue la prescripción de los delitos cuyo término máximo era 20 años para crímenes penados con cadena perpetua, 15 años para penas mayores de 10 años

y 10 años para el resto²⁶⁴. Ante esta urgencia, el Partido Socialista Alemán presentó una modificación legal pidiendo la ampliación de 4 años, por la gravedad de los hechos y porque hasta 1949 las investigaciones eran jurisdicción de las potencias vencedoras, que fue rechazada por el Bundestag. Otras limitaciones afectaron al periodo para localizar a los acusados, que solo permitió encontrar a 20 acusados de los 800 investigados, o la estricta jurisdicción que impedía el enjuiciamiento de aquellos que residieran o hubieran nacido fuera de Alemania Federal. Por último, la aplicación del Código Penal de 1871 posibilitó que de los veinte acusados, trece fueran condenados como cómplices a penas menores de 15 años, en su mayoría a menos de diez, y 7 como asesinos. Sin embargo,

This was a period dominated by several large, very public trials, which came to shape much of the public image of Nazism and the Holocaust: the Auschwitz Trial first and foremost but also the Ulm Trial, the trial of two Eichmann's lieutenant (Hermann Krumei and Otto Hunsche), and, somewhat later, the Majdanek trial –not to mention the Eichmann Trial in Israel.

Therefore, the Auschwitz Trial has to be viewed as indicative of an era. Although originating prior to the founding of the Central Office and thus itself the product of a series of coincidences, the Auschwitz Trial is more representative of the 1960s than the 1950s. The early 1960s in particular was a period of transition between the early years of Federal Republic, when the Nazi past was treated with great circumspection and former Nazi criminals were rehabilitated, and the later 1960s and, '70s, when a younger generation reacted to the Nazi past, the Holocaust in particular, with a great deal more emotionalism, often coupling this with a demand for radical social and political change. (Pendas 2006: 21)

Un aspecto de especial interés para nuestro estudio sobre el juicio celebrado en Frankfurt fue la introducción escrita por Hannah Arendt de la edición inglesa del reportaje de Bern Naumann sobre el juicio, *A Report on the Proceedings against Robert Karl Ludwig Mulka and Others before the Court at Frankfurt*. Publicada en 1966 ofrece una visión complementaria y un tanto diferente de la ofrecida sobre Eichmann en 1963. Aunque pueda resultar paradójico, Hannah Arendt, pese a hacer hincapié en el terror estructural del totalitarismo y en la banalidad de los verdugos, siempre sostuvo la responsabilidad moral del individuo y la aceptación de la herramienta judicial como única arma para el castigo de los crímenes (Young-Bruehl 1993: 473-5).

En el juicio de Frankfurt por el distinto tipo de acusados –guardianes de campo de concentración y exterminio– y por el enfoque fiscal –al adoptar el Código Penal de 1871 se incidió especialmente en el carácter criminal de los acusados, por encima del orden criminal nazi–, Arendt se encontró con verdugos directos que dispararon y gasearon. En el otro extremo de la cadena genocida al ocupado por el asesino burocrático dibujado en Israel, los acusados de Frankfurt fueron representados como verdugos sádicos. La respuesta de Arendt resultó un tanto contradictoria. Si el mal banal había sido presentado como la exclusión del necesario sadismo para cometer crímenes horribles, ahora el sadismo se integraba en la concepción banal:

264 Recordemos que Auschwitz fue abandonado por los alemanes en enero de 1945 y que algunos guardianes pudieron ser trasladados con anterioridad.

A pesar de la normalidad clínica de los acusados, el principal factor humano en Auschwitz fue el sadismo, y el sadismo es básicamente sexual (...) Pero inmediatamente después del sadismo, en lo que respecta al factor humano en Auschwitz, debe haber sido el puro humor del momento (...) Fue como si sus siempre cambiantes estados de ánimo hubieran roído toda la sustancia, la firme superficie de identidad personal, de ser bueno o malo, tierno o brutal, un idiota “idealista” o un cínico pervertido sexual (Ibíd.: 470)

No se puede decir que la percepción arendtiana sobre la maldad nazi fuese coherente ni sistemática, pero sí tremendamente enriquecedora. A través de su aguda observación del fenómeno y su constante reflexión sobre los verdugos, Arendt consiguió superar unas concepciones surgidas en Nuremberg que difícilmente se ajustaban a las categorías de perpetradores de las que necesitó la implementación del genocidio de los judíos. Sus intuiciones y posteriores argumentaciones posibilitaron que “el mal fuera la cuestión fundamental de la vida intelectual de la posguerra en Europa” y que su pensamiento no se agotase en recurrentes caracterizaciones tradicionales incapaces de explicarlo. En una entrevista con Günther Anders en 1964, una escueta frase de Arendt a propósito de Auschwitz resumía a la perfección la necesidad imperiosa de seguir pensando el mal y la causa de sus variables consideraciones: “Allí pasó algo que seguimos sin comprender” (en Traverso 2001: 84)

El juicio celebrado en Frankfurt contra los guardias de Auschwitz tuvo escasísimas consecuencias penales contra los acusados, pero inauguró una nueva perspectiva sobre los verdugos. De las palabras fundacionales de la República Federal, pronunciadas por Adenauer el 20 de septiembre de 1949, en las que consideraba que no eran tantos los criminales y que ya habían sido castigados sobradamente, salvo casos excepcionales, llegamos al año 1966 en el que la Oficina Central para la investigación de los crímenes nazis tenía abiertas 6372 investigaciones, a pesar de las múltiples carencias y obstáculos ya destacados de la leyes y los medios para perseguir penalmente los crímenes cometidos durante el periodo hitleriano.

Como consecuencia de este cambio de actitud hacia los verdugos dio comienzo en octubre de 1964 el juicio contra 11 guardias de Treblinka –el segundo juicio tendría lugar el 13 de mayo de 1970 tras haber sido apresado el comandante de Treblinka, Franz Stangl, en su escondite brasileño–, el juicio en 1965 contra un miembro de la guardia de Belzec y, en 1966, contra 8 guardias de Sobibor. Las penas impuestas continuaron resultando insuficientes para los participantes en el asesinato de cientos de miles de personas y solo se dictaron cadenas perpetuas cuando quedó sobradamente demostrada la iniciativa individual en el asesinato de personas²⁶⁵.

Sin embargo, este tipo de juicios focalizaría las características de un nuevo tipo de verdugos especialmente relevantes para nuestro estudio. Esta estela de verdugos fueron participantes directos en el exterminio, sin ninguna relevancia política, con muy escaso poder en la cadena de mando y que gozaron de una rápida y plena reinserción en la vida cotidiana de la Alemania de posguerra.

265 Sirva como ejemplo paradigmático Gustav Münzberger, SS encargado de empujar a los judíos al interior de la cámara de gas de Treblinka, cuya condena fue de doce años de cárcel, de los que únicamente cumplió seis.

Franz Suchomel sería condenado en el juicio contra los SS destinados en Treblinka a siete años de cárcel, de los que cumpliría únicamente cuatro; Josef Oberhauser fue el único culpable condenado a cuatro años y medio por colaboración en el asesinato de 450000 judíos en Belzec, solo cumpliría dos. Ambos, Franz Suchomel y Josef Oberhauser, aparecerán en *Shoah*.



REPRESENTACIÓN DE LOS VERDUGOS EN *SHOAH*

Tras haber prestado atención a los distintos modelos puestos en pie que pretendían explicar la desmedida criminalidad nazi, es el momento de ver cómo la película de Claude Lanzmann presenta una imagen propia de los verdugos. *Shoah* levanta una nueva caracterización que fundamentalmente rebate las tradicionales representaciones de los criminales. Las concomitancias de la presentación ofrecida por Lanzmann con los tres modelos estudiados aquí no sobrepasan los mínimos elementos comunes que podemos encontrar en ópticas bien distintas centradas sobre un mismo tema.

La diferencia fundamental de la representación de los verdugos en *Shoah* frente a las otras perspectivas es la negativa a explicar y comprender. Mientras en los acercamientos previos, especialmente en la interpretación norteamericana en Nuremberg y en todos los estudios de Hannah Arendt, las representaciones eran un intento por argumentar la inédita maldad de los crímenes cometidos por los nazis, la posición de Lanzmann es sancionadora. En su película no encontraremos ninguna búsqueda de las razones o las características propias de los verdugos. Para el director, en una frase que ha repetido en multitud de ocasiones, “explicar es comprender” y, desde la visión aportada por *Shoah*, el Holocausto es el elemento nuclear que divide el mundo en dos esferas irreconciliables: víctimas y verdugos. La concepción lanzmanniana concibe el genocidio de los judíos como el prisma a través del cual debe ser visto el mundo de ayer, coetáneo a la catástrofe, y el actual desde el que se rememora.

La película ni tan siquiera presenta una referencia al sadismo, que explicaba desde la visión soviética la barbarie cometida, como elemento motor del genocidio. Lanzmann no necesita movilizar otros odios para ganar una guerra, no se sitúa frente a ellos para vencerlos ni los observa para

entender. Lanzmann solo está interesado en el testimonio de los verdugos por su exclusivo y profundo conocimiento del acontecimiento nodal de *Shoah*. Puesto que su actuación durante el genocidio ha quedado sobradamente demostrada, son verdugos sin motivaciones ni atenuantes, representan la quintaesencia de la abyección moral. El Holocausto es el crimen que ha dividido el mundo en dos, de ahí solo puede surgir una alternativa moral, víctimas o verdugos, no restringida únicamente a los protagonistas del acontecimiento, sino extensible a la humanidad por la compasión con las víctimas o la complicidad con los verdugos.

1

EL ENTORNO DE LOS VERDUGOS

Previamente al estudio de la representación de los verdugos propiamente dichos, nos detendremos en las representaciones de testigos que no tuvieron ninguna participación en el asesinato de los judíos y que sin embargo aparecen repudiados moralmente por el discurso de la película. Como avanzamos en la introducción, todos los personajes entrevistados son testigos, mas esto únicamente supone una referencia a su transmisión de lo visto o vivido, ya que la equidistancia que se les supone entre la víctima y los verdugos no existe en *Shoah*. Todos aquellos que presenciaron la violencia ejercida contra los judíos se toparon con una elección moral: los que humanamente sintieron compasión por las víctimas pertenecen a un orden que nada tiene que ver con aquellos que marcaron distancias con los sufrientes y que moralmente están alineados junto a los verdugos.

Sin embargo en la película no se juzgan las actuaciones de los testigos contemporáneas a los acontecimientos criminales del pasado. La escisión moral se establece respecto a los afectos del presente que se traslucen en su rememoración. *Shoah* es una actualización moral del Holocausto. Es más, la condena sobrevuela a los testigos no directamente implicados en la comisión del genocidio y se incardina en el presente de dos espacios que hacen referencia al lugar de procedencia del crimen, Alemania, y el escenario donde fue cometido, Polonia.

1.A ALEMANIA

Consecuencia del rechazo explícito de Lanzmann a explicar el acontecimiento y obsesionado por la sanción moral, el apoyo popular del nazismo en Alemania recibe su sentencia de manera rotunda y sintética. Solo encontramos una referencia a la complicidad de la población berlinesa en el judeocidio, pero por su contenido categórico no requerirá de mayores abundamientos.

Antes de centrarnos en el análisis del fragmento que revela el juicio emitido sobre la población alemana es preciso detallar mínimamente el contenido temático de la secuencia precedente para poder apreciar el contraste. La secuencia anterior comienza (1:31:35 del primer disco del DVD) con el testimonio de Rudolf Vrba sobre la llegada de los transportes a un centro de exterminio, en concreto a Auschwitz-Birkenau, y, junto con los testimonios de Abraham Bomba y Richard Glazar, se ocupa por primera vez en la película de cómo acontecía la operación previa al gaseamiento de los deportados: su entrada en el campo, desembarque y selección. Durante más de 21 minutos (hasta 1:52:39), la película intercala el testimonio de estos tres miembros del *Sonderkommando* que narran desde su llegada y completo desconocimiento, en el caso de Bomba y Glazar, hasta su toma de conciencia de la finalidad asesina del campo de exterminio. Estamos ante una de las secuencias nucleares en la arquitectura de *Shoah*²⁶⁶, pues es la primera vez que el espectador asiste a la llegada de un tren al interior de un centro de exterminio.

Podemos distinguir dos momentos distintos en esta secuencia que supondrían una endeble narración por su avance temporal: en la primera parte, Vrba, Bomba y Glazar cuentan cómo sucedía la llegada del tren, el desembarque de los deportados desconocedores de su suerte, la selección que libra a Bomba y Glazar de ser gaseados, la limpieza de la rampa y recogida de los equipajes para el siguiente transporte; el segundo momento corresponde a la toma de conciencia de lo que allí sucedía de Bomba y Glazar. Tras narrar el choque brutal con la verdad, Bomba y Glazar refieren la primera noche en Treblinka.

Abraham Bomba: C'est ainsi que le jour passa. Vingt-quatre heures sans eau, sans rien, nous ne pouvions rien boire, rien porter à notre bouche, c'était impossible.

A la seule pensée qu'une minute, une heure auparavant, vous faissiez partie d'une famille, d'une femme, d'un mari... et soudain, d'un seul coup, tout est mort.

On nous mit dans un baraquement spécial, j'y dormais tout près du passage, et là-bas, cette nuit-là fut pour tous la plus horrible des nuits, à cause du souvenir de tout ce qui avait été vécu et partagé: joies, bonheurs, naissances, mariages, tout le reste... Et soudain, en un seconde, couper dans tout cela, pour rien, sans raison, car les gens n'étaient coupables de rien, que d'être juifs.

Pour la plupart, ce fut une nuit blanche, on essayait de se parler, c'était interdit, le garde dormait dans la même baraque. On ne pouvait ni communiquer ni échanger nos pensées.

A cinq heures du matin, nous commençâmes à sortir et quand ils firent l'appel, nous découvrîmes que dans notre groupe, quatre ou cinq étaient morts. Je ne sais pas comment cela s'est passé, ils devaient avoir avec eux du cyanure ou un autre poison et ils s'étaient empoisonnés. Deux d'entre eux au moins étaient des amis intimes. Ils n'avaient rien dit, on ne savait même pas qu'ils avaient avec eux du poison.

266 Y así queda reflejado en la edición impresa del texto de la película. La secuencia está claramente separada de la secuencia anterior por una página de cortesía y va desde la página 53 hasta la 62 (Lanzmann 1985: 52-62)

Richard Glazar: *Du vert. Sinon, partout, du sable.*

A la nuit on nous a mis dans une baraque. Le sol n'était que sable. Rien d'autre. Et chacun de nous est simplement tombé. Sur place.

J'ai entendu dans mon demi-sommeil que quelques-uns se pendaient. Nous n'avons pas réagi. C'était presque normal.

De même qu'il était normal que derrière chacun de ceux sur qui se refermait la porte de Treblinka il y ait la Mort, il doit y avoir la Mort, car personne ne devait, jamais, pouvoir porter témoignage. (Lanzmann 1985: 60-62)

La secuencia no solo nos sitúa ante el asesinato de los judíos por primera vez, sino ante la toma de conciencia de los que sobrevivieron a la primera embestida y cómo algunos de ellos decidieron suicidarse. Como vimos en el capítulo anterior, el suicidio supone aquí también un acto de integridad moral. Ante el exterminio de los suyos, los suicidas deciden no participar en la máquina que los extermina ni sobrevivirlos.

La secuencia de nuestro interés en este apartado comienza por corte directo tras las intensas palabras que cerraban el testimonio de Glazar. Las imágenes que siguen a continuación resultan de las más enigmáticas que aparecen en *Shoah* por la carencia de información. Tras un primerísimo plano de Richard Glazar en silencio, la imagen corta a un primer plano (1:52:39) de una lámpara de araña inmensa que ilumina unos techos decorados. Después de un breve silencio, un punteado de mandolina introduce una tonada de música tradicional adaptada a los gustos pop de los años setenta y, desde el plano fijo de la lámpara, la cámara desciende hasta captar el interior de una sala de fiestas, con un alejada pareja de bailarines en el centro de una pista de baile. Tras casi un minuto, la cámara salta sobre un primer plano de los bailarines. Son una pareja de ancianos que con sonrisa y concentración se hallan totalmente inmersos en su danza. La cámara al hombro los sigue durante más de cincuenta segundos, hasta que la imagen, por corte directo pero manteniendo en la banda sonora la canción que escuchábamos, nos muestra una imagen nocturna del denso tráfico urbano de una gran ciudad desde el interior de un coche (1:54:16). Un título nos informa de que estamos en Berlín mientras declina la canción y se oyen los ruidos de motor habituales de la circulación automovilística. Estamos ante las primeras imágenes de Alemania que aparecen en la película. Sobre este fondo, surge el testimonio de Inge Deutschkron²⁶⁷, cuyas palabras iniciales son reveladoras de la condena moral que apuntábamos al principio:

Inge Deutschkron: *Ce n'est plus mon pays.*

Surtout, ce n'est plus mon pays, quand ils osent me dire qu'ils ne savaient pas...

Ils n'ont pas vu...

"Oui, il y avait ici des Juifs, ils ont disparu, on n'a rien su d'autre."

Comment ont-ils pu ne pas voir!

267 Estamos ante una coincidencia, pero no deja de ser relevante que el significado –en una variante arcaica a la que le faltarían dos “ee”, *Deutscheckrone*– del apellido de la testigo pueda traducirse como “Corona alemana”.

Ça a duré pendant presque deux ans!

Chaque quinzaine on arrachait les gens de leur foyer.

Comment ont-ils pu s'aveugler ainsi?

Le jour où Berlin a été purgé de ses derniers Juifs, personne ne voulait rester dans les rues, les rues étaient entièrement vides.

Pour ne pas voir, ils faisaient leurs achats en hâte. C'était un samedi, ils achetaient pour le dimanche et rentraient chez eux à toute allure.

Je me souviens de ce jour comme si c'était hier : les cars de police sillonnaient les rues de Berlin, arrachant les gens à leurs maisons.

Ils les raflaient dans les usines, les demeures, partout, pour les concentrer en un endroit appelé le "Klu". Le "Klu" était un restaurant-dancing ; très grand. De là ils furent déportés en plusieurs transports.

Ils embarquaient pas loin d'ici, à la gare de Grünewald. Et c'est le jour où...

soudain, je me suis sentie tellement seule, tellement abandonnée: désormais, je savais que nous ne serions qu'une poignée; combien y aurait-il d'autres clandestins?

Et je me sentais si coupable de ne pas m'être laissé déporter, d'avoir tenté d'échapper à un destin que les autres ne pouvaient fuir.

Il n'y avait plus de chaleur, plus une âme fraternelle, comprenez-vous? Nous ne pensions qu'à eux : "Et Elsa? Et Hans? Et où est-il, et où est-elle? Mon Dieu, et l'enfant?"

Telles étaient nos pensées en ce jour d'horreur. Et par-dessus tout, se sentir si seule et si coupable de ne pas être partie avec eux.

Pourquoi avons-nous essayé? Quelle force nous a poussés à fuir ce qui était vraiment notre destin et celui de notre peuple? (Lanzmann 1985: 63)

El testimonio de Inge Deutschkron finaliza con un primer plano de ella (1:58:28) y un título que nos informa de su identidad, de su nacimiento en Berlín, donde permaneció durante toda la guerra (en la clandestinidad desde febrero de 1943) y de su residencia actual en Israel. Hasta ese momento, como ya vimos, su testimonio ha acompañado el recorrido de la noche berlinesa desde el interior de un coche. El tráfico y los neones se van cargando con la indiferencia de los berlineses señalada por Inge: cuando haga referencia al reagrupamiento de los judíos detenidos en el "Klu", la cámara recoge en un plano general un neón rojo que resalta, "Berlin Twenty-five Diskothek", hasta centrarlo en la imagen (1:56:26). Un corte directo nos muestra la fachada de época de la estación ferroviaria de Grünewald, desde donde fueron deportados los judíos. A continuación, la imagen intercala imágenes de trenes llegando y partiendo de la estación y primeros planos de Inge. Resulta evidente que este recorrido del paisaje anodino de una gran ciudad alemana, significativamente Berlín, remite a su pasado de persecución de los judíos, que los bailarines que veíamos al principio en una sala de fiestas son la actualización de la complicidad pasiva de la población ante el reagrupamiento de los judíos prestos a ser deportados en el Klu y cómo el uso cotidiano y actual de la estación ferroviaria de Grünewald obvia el pasado partícipe en la expulsión de los judíos alemanes.

No estamos ante una mera rememoración de un hecho pasado traumático, sino ante una escisión moral mantenida en la actualidad. Las palabras iniciales de Inge en presente, “Ce n’est plus mon pays. Surtout, ce n’est plus mon pays...”²⁶⁸, sirven para mantener la ruptura producida con la expulsión de los judíos. Con la deportación de los judíos berlineses se abrieron dos mundos morales, el de las víctimas, al cual pertenece la testigo por su sentimiento de culpabilidad al haber escapado al destino de su pueblo, y el de Alemania, donde “il n’y avait plus de chaleur, plus une âme fraternelle”. La pareja de ancianos que abrían la secuencia bailando en una sala de fiestas actual resalta la

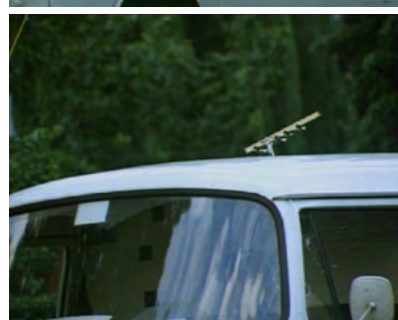
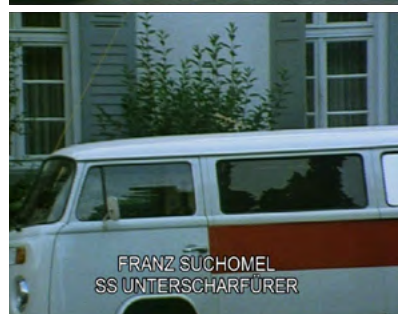


268 El rechazo también es idiomático. El testimonio de Inge, cuya lengua materna debió ser el alemán, es en inglés.

antinomía ética frente a los judíos que se quitaron la vida al ser conocedores del destino al que eran conducidos sus congéneres.

Las imágenes del baile y de la rutina nocturna berlinesa nos introducían en una Alemania amoral a través de su paisaje indiferente al exterminio. La secuencia siguiente refuerza esta lectura. Un plano general (1:58:30) recoge lo que parece un extrarradio residencial. A la izquierda del plano, un coche deportivo, un Porsche, en el centro, la furgoneta clásica de Volkswagen²⁶⁹, al fondo, una construcción de tres alturas típica de centroeuropa rodeada de una frondosa vegetación. Un lento *zoom* de acercamiento, más de 30 segundos, centra por primera vez esta furgoneta que nos resultará muy familiar a medida que avance la película. Sobre un primer plano de las ventanillas y el techo, un título nos presenta al primer verdugo que aparece en *Shoah*, “Franz Suchomel, SS Unterscharführer”. Dejaremos el análisis de Suchomel para más adelante y aquí nos ocuparemos de la aparición de esta furgoneta cuya presencia modifica la significación de las anodinas ubicaciones alemanas donde se encuentra²⁷⁰.

Este primer plano del techo de la furgoneta nos permite ver una pequeña antena girando para captar una señal remota. El plano se mantiene y comienza en la banda sonora la entrevista de Lanzmann a Suchomel. Un plano todavía más cercano nos ofrece un primerísimo plano de la antena buscando la señal (1:59:16) durante 15 segundos, para cortar al interior de la furgoneta. En la oscuridad, los monitores y la manipulación de dos técnicos para mejorar la señal son mostrados durante casi un minuto (1:59:02) hasta conseguir estabilizar una imagen de pobre calidad del entrevistado. La imagen ofrecida será la filmación de un monitor que reproduce la entrevista durante dos minutos y medio, hasta volver unos segundos al interior de la furgoneta y mostrarnos el trabajo de los técnicos, antes de retomar la filmación del monitor.



269 La marca Porsche nació en Stuttgart en 1931 y Volkswagen es la marca automovilística prometida por el gobierno nazi a la población alemana.

270 En este caso concreto, su carácter anódino es solo aparente. La coincidencia quiso que Suchomel fijase como lugar para la entrevista Braunau am Inn, la ciudad natal de Hitler (Lanzmann 2011: 450)

La filmación con cámara oculta²⁷¹ presentaba muchos inconvenientes y producía una imagen paupérrima e inestable que sin duda debieron forzar al director a echar mano de planos de recurso en ocasiones, como evidencia este continuo salto entre las operaciones técnicas para mejorar la captación de la señal, otros planos del estado actual de Treblinka y la imagen directa del entrevistado. Pero la ostentosa presentación de la furgoneta sugiere que la imagen del vehículo cobra una importancia en la puesta en escena. Tampoco la puesta de relevancia del aparatoso dispositivo técnico parece explicar por sí misma la singularizada presentación del vehículo. La reiterada aparición de este permite suponer que estamos ante un elemento con una finalidad discursiva.

En el segundo disco del DVD (34:16), una cámara en la cuneta de una soleada carretera muestra una recta a la salida de una curva. Tras el paso de un primer coche, vemos cómo sale de la curva la furgoneta para dirigirse directamente a cámara que, al superar la posición, será acompañada por una panorámica en dirección derecha hasta perderla de vista. Por corte directo (34:33),



271 Lanzmann ha referido en extenso sus problemas y soluciones técnicas para estas entrevistas (Ibíd.: 438-461)

la cámara, desde el interior de un coche, filma un primer plano de la parte trasera de la furgoneta avanzando por la carretera hasta situarse en paralelo durante más de veinte segundos. Un corte (35:00) muestra un plano general de una construcción moderna de tres plantas de apartamentos rodeada de árboles. Entre dos coches estacionados frente a la fachada, vemos la entrada en plano de la furgoneta para aparcar en el centro. Una vez detenida, el conductor desciende y se dirige hacia la entrada de los apartamentos. Un *zoom* de acercamiento se cierra sobre un primer plano de la furgoneta en la que vemos el giro de la antena para captar la señal hasta un corte al interior con los dos técnicos manipulando los equipos (36:06). Un título, “Franz Schalling”, precede al inicio de la entrevista en la banda sonora sin ninguna otra especificación. A decir verdad, el espectador no necesita la información precisa sobre la condición del entrevistado pues sabe que la unidad móvil que viaja en la furgoneta es la primera presentación de un alemán que participó en el exterminio de los judíos y que se niega a testificar ante las cámaras.

La siguiente aparición del vehículo es fugaz y muy difícil de percibir por un espectador que no fije mucho su atención y no cuente con la posibilidad de detener la imagen. Una cámara en el interior de un coche recorre la cuenca industrial del Ruhr y la voz de Lanzmann traduce al francés el contenido de un documento secreto del Reich que proponía modificaciones para mejorar la operatividad de los camiones Saurer utilizados para el gaseamiento. Mientras la cámara circula por entre las grandes zonas industriales, a un lado de la carretera, vemos detenida la furgoneta (1:50:40) durante unos breves segundos. Con esta secuencia acaba el segundo DVD y la primera parte de la película, sobre un primerísimo plano de las ruedas de un camión circulando por la carretera y en cuyo guardabarros es perfectamente legible la marca: Saurer.

La imagen inaugural de la segunda parte de la película, inicio del tercer DVD, es la furgoneta que venimos siguiendo. Desde un plano general en oblicuo de la furgoneta en el primer lugar en el que la encontramos aparcada, frente al edificio en el que se realiza la entrevista a Franz Suchomel, un lento *zoom* de casi cincuenta segundos focaliza la antena del techo. La banda sonora, sin ninguna





presentación, reproduce uno de los momentos fuertes de la entrevista con Franz Suchomel, aquel en el que el antiguo SS canta para Lanzmann el himno de Treblinka, aquel que todos los judíos de los comandos de trabajo eran obligados a saber y cantar en una especie de rito iniciático la primera noche de su llegada.

No resulta aventurado, pues, precisar que la función discursiva otorgada a la furgoneta²⁷² en la película es una especie de descubridor de la criminalidad alemana bajo ese aspecto de anodina normalidad. La presencia de la furgoneta por las carreteras²⁷³, frente a las construcciones modernas de edificios o en los paisajes industriales no es más que una denuncia de los criminales que se hallan ocultos.

Una denuncia más explícita de la culpabilidad escondida tras la aparente normalidad de la Alemania actual la encontramos en la secuencia que recoge la negativa de Joseph Oberhauser a prestar testimonio. Joseph Oberhauser fue adjunto de Christian Wirth, inspector de los tres campos de exterminio de la Aktion Reinhardt (Sobibor, Belzec y Treblinka), y condenado en el juicio contra los guardianes de Belzec²⁷⁴. El fragmento se sitúa entre la declaración de Suchomel que lo cita, “Wirth avec ses hommes à lui... avec Franz, avec Oberhauser et Hackenhold, a tout essayé là-bas. Ces trois devaient placer eux-mêmes les cadavres dans la fosse...”, y la del fiscal Spiess quien se basa en la declaración de Oberhauser en el juicio para describir la inspección de Wirth al caótico Treblinka de Eberl y su sustitución en la comandancia por Stangl. La secuencia dura algo más de cuatro minutos,

272 El papel jugado por la furgoneta no parece un papel improvisado en la sala del montaje. Entre el material descartado que se puede consultar en USHMM se pueden visualizar más de diecinueve minutos de la furgoneta en carreteras urbanas e interurbanas.

273 También puede ser un fiel reflejo del vagabundaje del propio director por Alemania a la búsqueda de verdugos dispuestos a testificar ante la cámara que relata en sus memorias (Lanzmann 2011: 438-441)

274 Anteriormente a la filmación de la película, Lanzmann ya era consciente de su negativa a testimoniar. En una nota a pie de página del libro de Gitta Sereny (1975: 120) leemos: “Oberhauser était censé travailler jusqu’à une date récente à Munich dans une taverne où ma demande d’information reçut une fin de non-recevoir”.

(4:29 a 8:31 del segundo disco del DVD), y únicamente recoge el hostigamiento del entrevistador y la huida negativa del verdugo.

La cámara al hombro nos conduce por el interior de una cervecería, un corte (5:00) nos muestra un gran surtidor de cerveza y por la izquierda aparece un hombre mayor. El plano tarda unos segundos en encuadrarlo y él se entrega al llenado de las jarras. De vez en cuando, lanza miradas de soslayo a cámara. Otro plano parece seguir a una camarera pero acaba fijándose en el hombre de nuevo. Concentrado en su tarea y centrado en el plano, Lanzmann lo interroga: “Dites-moi... combien des litres de bière débitez-vous par jour?” Sin mirarle, el hombre hace un gesto negativo de la mano, continúa sirviendo cervezas y niega con la cabeza, lo que provoca una nueva pregunta: “Vous ne pouvez pas répondre?” El camarero, evitando la cámara, le pide que se aproxime y le dice algo al oído, pero solo escuchamos sus últimas palabras: “J’ai mes raisons”. Mientras vuelve a su puesto en el surtidor, Lanzmann le pregunta “Pourquoi non?”. La intervención de otro camarero, incómodo sin duda por la insistencia del entrevistador y la negativa del camarero, insta un par de veces a responder. Tras la respuesta a reagañadientes del camarero, “Quatre, cinq hectolitres”, y a la pregunta de cuántos años lleva trabajando aquí, se redobla el acoso al entrevistado:

Lanzmann: *Vingt ans. Mais pourquoi dissimuler...*

Oberhauser: *J’ai mes raisons*

Lanzmann: *...votre visage?*

Oberhauser: *J’ai mes raisons*

Lanzmann: *Quelles raisons? Mais pourquoi, dites-moi!*

Su actitud evasiva culmina con su abandono del cuadro. Un corte a un plano de detalle nos muestra una mano sacando algo de un bolsillo (7:33). La cámara encuentra de nuevo a Oberhauser y Lanzmann le muestra una foto, un primer plano también nos enseña a nosotros un retrato de un SS, mientras pregunta: “Reconnaissez-vous cet homme?... Non, Christian Wirth...” Oberhauser, acorralado, intenta refugiarse en su mutismo y el ajeteo laboral, pero Lanzmann persiste: “Monsieur Oberhauser! Vous vous rappelez Belzec? Vous avez des souvenirs de Belzec? Non? Et les fosses qui débordaient? Vous n’avez pas de souvenir?” La secuencia termina con un plano de diez segundos de la fachada de la cervecería de la que entran, salen y cruzan los ciudadanos actuales. Un cartel nos informa, “Munich”, y las asociaciones se disparan: la cervecería Hofbräuhaus de Munich donde se reunían Hitler y los primeros nazis, desde donde se lanzó el *putsch* en 1923, y la cervecería actual múniquesa de Oberhauser; las mismas manos que sirven 4 ó 5 hectólitros de cerveza diariamente y depositaron los cadáveres en las fosas desbordantes de Belzec.

Una sala de baile, el tráfico berlinés, una estación ferroviaria, una furgoneta que recorre las carreteras alemanas y se detiene ante bloques de apartamentos desenmascarando verdugos, la típica fachada de una cervecería múniquesa en la que trabaja, se esconde y se niega a hablar Joseph



Oberhauser, un paisaje industrial o una marca de vehículos de carga no solo remiten al pasado criminal, sino al silenciamiento moral del presente sobre el crimen cometido. La condena no puede ser más rotunda: la Alemania de entonces y la de ahora es el mundo moral de los verdugos.

En toda la película, solo encontraremos una excepción alemana: Alfred Spiess, fiscal del estado alemán en el proceso de Treblinka. Tras el testimonio de Suchomel y la negativa de Oberhauser con las que comenzaba el segundo disco de la edición en DVD, Spiess es convocado para hablar más técnicamente del caos inicial del campo de exterminio, la inspección de Globochnik (para lo que se apoya en el testimonio de Oberhauser en el juicio) y su reorganización a cargo de Wirth y Stangl, tras la destitución del comandante Eberl. Con un plano aéreo de una estructura metálica sobre un río,



junto a una carretera, un título nos informa: “Monsieur Spiess, procureur général du procès de Treblinka, qui s’est tenu à Francfort en 1960”²⁷⁵. El paisaje pertenece a la ciudad alemana de Wuppertal y acompaña las palabras de Spiess durante poco más de treinta segundos hasta un corte (9:05) sobre un puntero que guía a la imagen en un plano de Treblinka. Un primer plano (9:28) de Spiess en su despacho, quien apoya su discurso con ayuda del plano, corta (10:17) sobre la imagen de la circulación de unos vagones de ganado en Polonia, aprovechando la narración del colapso de los transportes por el caos organizativo del campo de exterminio.

Una ligera panorámica, tras el paso del convoy, nos muestra el río Bug, en cuyas cercanías se situaban los tres campos de la Aktion Reinhardt –Belzec, Sobibor y Treblinka–, como nos recuerda Spiess. A continuación, mientras el fiscal narra la provisionalidad de las construcciones del campo, a excepción de la más sólida cámara de gas, la cámara al hombro camina en dirección al blocao central conmemorativo alzado en la ubicación exacta que ocupaban las instalaciones de gaseamiento en Treblinka. Con las últimas palabras, la cámara se acerca a un plano obsesivamente de detalle de la hendidura central entre las piedras del monumento.

El papel que Spiess representa en la película coincide con el papel que Lanzmann le reconoce durante su realización. Spiess fue quien proporcionó a Lanzmann el plano de Treblinka que vemos

275 Queremos destacar aquí uno de los pocos errores históricos de *Shoah*. En el título se nos dice que el proceso de Treblinka tuvo lugar en Frankfurt en 1960, cuando en realidad comenzó el 12 de octubre de 1964 en la corte de Dusseldorf. El mismo error lo encontramos en las memorias de Lanzmann (2011: 418).

en su despacho y del que se sirvió en su entrevista posterior con Suchomel, pero también fue quien le prestó ayuda legal cuando Lanzmann tuvo problemas con sus entrevistas con cámara oculta a los verdugos²⁷⁶. Lo que aquí nos interesa es ver cómo en la imagen ha sido su testimonio el que nos ha llevado al centro del monumento que conmemora las cámaras de gas de Treblinka. Su actuación profesional, investigar y acusar a antiguos verdugos para obtener las penas más severas posibles, tronca con su representación cinematográfica: sus precisas descripciones de lo sucedido en Treblinka le conducen al centro moral del Holocausto, la hendidura que separa a verdugos y víctimas. Así pues, el único espacio alemán indemne moralmente son los despachos de los fiscales que persiguen hoy en día a los verdugos nazis, representados ejemplarmente en la película por Alfred Spiess²⁷⁷.

El retrato ofrecido en *Shoah* de Alemania no solo denuncia el apoyo o la conformidad a la política genocida de la población alemana de la época. El paisaje actual del país cobija a esos verdugos disueltos en la cotidianeidad y solo la tarea obstinada de fiscales especializados en la persecución de los criminales nazis parece a salvo de la amoralidad reinante. Recordemos, como contratipo, aquellos verdugos nazis ofrecidos por la interpretación de la fiscalía norteamericana como únicos responsables de los crímenes y la exoneración de toda culpa de la gran mayoría de la población que puso fin a la desnazificación para posibilitar la recuperación económica, social y política de Alemania. Lanzmann, desde un país exitosamente recuperado tras la Segunda Guerra mundial, revierte esta concepción restrictiva y periclitada de la culpa. Tras el Holocausto no hay grados de culpabilidad, solo una tajante separación moral y si los verdugos habitan cómodamente en un espacio, todo él queda contaminado por su presencia²⁷⁸. La radicalidad de este planteamiento resulta todavía más acusada en la representación ofrecida de Polonia, país mártir, en principio, de la criminalidad nazi.

1.B POLONIA

Ningún territorio puede presentarse como país víctima de la Segunda Guerra mundial con mayor legitimidad que Polonia. Durante la ocupación conjunta nazi y soviética ya fueron fusilados unos doscientos mil polacos con el ánimo de diezmar las elites polacas. Solo durante el levantamiento de

276 Durante una entrevista al miembro de los Einsatzgruppen Schubert fue descubierta la cámara oculta lo que conllevó, además de numerosos puñetazos y bofetadas, una denuncia (Lanzmann 2011: 455-462)

277 Como Lanzmann ha escrito en sus memorias, también contó con la ayuda de Adalbert Rückerl, director de la Oficina Central para la investigación de los crímenes nazis en Ludwigsburg (Lanzmann 2011: 438-440)

278 Con el tono axiomático que caracteriza al director, incluso para referirse a la falta de implicación de la comunidad judía de Alemania en el estreno de la película en el Festival de cine de Berlín, hace una declaración que explicita su visión ajena a cualquier realidad histórica distinta a sus planteamientos: "... no tuve ninguna palabra de excusa de los dignatarios que representaban al pueblo judío (por su inasistencia al estreno de la película). Evidentemente, si se había producido la Shoah, no podía haber ya judíos en Alemania, y si había judíos en Alemania, es que la Shoah no pudo haber existido" (Lanzmann 2011: 501)

Varsovia, cuando ya el ejército soviético estaba a las puertas de la ciudad y los alemanes preparaban la retirada, fueron asesinados más polacos que japoneses en Hiroshima y Nagasaki. En total, más de cinco millones de polacos, incluyendo los tres millones de judíos nacionales, fueron víctimas de la Segunda Guerra mundial. Porcentualmente, respecto a la población de 1939, fue el país que más pérdidas humanas sufrió y, de los países invadidos por los nazis, sus cifras totales de víctimas solo fueron superadas por las de la Unión Soviética (Snyder 2010).

Sin embargo, para Lanzmann no es el número de víctimas ni la barbarie desplegada durante la guerra la que dividió el mundo en dos espacios morales enfrentados. El auténtico fiel de la balanza es el Holocausto. La aplastante invasión de Polonia, como las conquistas posteriores que los alemanes empujaron hacia el Este, suponía una continuación del belicismo ancestral que se agudizó en el siglo XX europeo. Para Lanzmann, solo hay una víctima neta de cuyo lado recae la legitimidad moral, la víctima judía, y en función del posicionamiento de los testigos frente a ella quedan asignados a uno de los dos mundos. Pese a la verdadera naturaleza histórica de Polonia como país mártir de la Segunda Guerra mundial, el retrato ofrecido de la mayoría de los polacos que aparecen en *Shoah* resulta claramente acusatorio de su falta de compasión, incluso su satisfacción, con la suerte sufrida por los Judíos²⁷⁹. Como hemos visto en el capítulo de las víctimas, el retrato de la población polaca no es homogéneo, como en el caso alemán, sino que aparece claramente dividido entre aquellos que se apiadaron de las víctimas, y que todavía viven bajo el peso del trauma, y aquellos otros que se muestran indiferentes, fueron beneficiados o incluso exhiben cierta delectación con la suerte sufrida por los judíos.

Antes de adentrarnos en el análisis de la representación de los testigos polacos como complicés morales del Holocausto, conviene recordar que en *Shoah* no hay lugar para la equidistancia moral del testigo. Todos los personajes, a pesar de ser entrevistados por la información que pueden aportar del genocidio, en realidad son enfrentados al hecho moral y definidos en función de su rememoración. Ya vimos cómo la primera palabra escuchada en la película es la de un campesino polaco, sin identificar, quien afirma “quand je l’ai réentendu chanter aujourd’hui, mon coeur a battu beaucoup plus fort, parce que ce qui s’est passé ici, c’était un meurtre. J’ai vraiment revécu ce qui s’est passé” (Lanzmann 1985: 17). La compasión de este testigo de los hechos y primer representante del campesinado polaco lo situaba del lado de las víctimas, pero la representación moral de la población polaca será problematizada y aparecen muchos otros que claramente dejan constancia de su acuerdo moral con el crimen cometido. Una larga secuencia temática, un gesto y un personaje, todos contenidos en el primer disco del DVD, son nuestro primer objeto de análisis de esta representación de Polonia como el espacio aledaño al crimen y donde el distinto posicionamiento de los testigos divide moralmente a la población.

279 Respecto a la conflictiva relación de *Shoah* con Polonia, puede verse Lanzmann (2011: 467-501)

La secuencia se inicia en el minuto treinta y cinco del primer disco. Tras la primera gran secuencia temática en la que la película da cuenta del borrado de las huellas del crimen, fundamentalmente de la desaparición de los cuerpos de las víctimas –desmantelamiento de Chelmno, exhumaciones de fosas comunes, incineraciones, molido de restos oseos posteriormente vertidos al río–, esta se cierra en un bucle con las imágenes del río Ner mientras la banda sonora retoma la canción de Simon Srebnik que inauguró la película. Sobre estas imágenes del Ner y con la voz melodiosa de Srebnik de fondo, se inicia la siguiente entrevista:

Lanzmann: *Êtes-vous jamais retournée en Pologne?*

Paula Biren: *Non. J'ai voulu, souvent. Mais, qu'est-ce que je verrais? Comment affronter cela?*

Mes grands-parents sont enterrés à Lodz. Et j'ai appris par quelqu'un qui y est allé qu'ils veulent raser le cimetière, le détruire. Comment puis-je retourner à ça, visiter?

Lanzmann: *Quand sont-ils morts, vos grands parents?*

Paula Biren: *Mes grands parents? Au ghetto, rapidement. Ils étaient âgés et après un an, lui est mort, et elle l'année suivante. Au ghetto, oui. (Ibíd.: 27)*

El testimonio de Paula Biren, superviviente de Auschwitz y residente en Estados Unidos, sirve para introducir la voluntad de borrar los vestigios de la población judía en Polonia. Esta apuesta por el olvido, que para Lanzmann significa negar la trascendencia moral del genocidio, inicia una larga secuencia de más de cincuenta y cinco minutos cuya temática concierne directamente a los testigos polacos a través de dos subtemas: la desaparición de la población judía de las ciudades polacas y la llegada de los convoyes de deportados judíos a las localidades colindantes a los campos de exterminio. Lógicamente este es el espacio reservado para los testigos polacos, pues los testigos del interior de los campos de exterminio solo podían ser víctimas o verdugos, es decir, judíos o nazis. Con entrevistas a Pana Pietyra, ciudadana de Oswiecim (Auschwitz), Pan Filipowicz de Wlodava y Pan Falborski de Kolo la película nos muestra la abrumadora presencia de la comunidad judía en esas ciudades antes de la ocupación nazi, narra su deportación a los distintos campos de exterminio y el actual encubrimiento de la tradición judía de Polonia (ocupación polaca de los apartamentos y casas judías, estado ruinoso de los antiguos cementerios judíos y habilitación de las antiguas sinagogas como almacén o garaje de maquinaria pesada). Este es el marco inhibitorio de la Polonia actual por el que el espectador es introducido antes de que la puesta en escena introduzca un elemento para decantar moralmente a los testigos polacos. Un gesto repetido en diversas ocasiones por distintos testigos e interpretado por dos supervivientes sirve para caracterizar a los campesinos polacos que veían la llegada de los deportados a los campos de exterminios.

Nos referimos a un gesto emblemático de la película y que únicamente aporta información relevante para definir moralmente al testigo que lo realiza. El relato se encarga de magnificarlo por su reiteración y por el largo fragmento en el que se extiende. Asimismo, la temática de la secuencia en la que se inscribe adquiere una gran trascendencia, ya que versa sobre el viaje de los deportados

hasta las puertas de un campo de exterminio. En este caso, el tema se construye sobre los testimonios de la llegada a Treblinka y, al final de la larga secuencia temática, la entrevista a Jan Piwonski relata la proximidad de la estación ferroviaria de Sobibor y el campo de exterminio. Consecuentemente, el tratamiento formal presenta unas particularidades dentro del film por la fragmentación del montaje, tanto en la variedad como en la brevedad de los planos y su composición²⁸⁰.

La primera aparición del gesto ya lo estudiamos en el capítulo anterior, cuando en el minuto cuarenta y ocho Henrik Gawkowski aparece por primera vez en pantalla conduciendo una locomotora a vapor, como hizo dos o tres veces por semana durante año y medio entre las estaciones de Varsovia o Bialystok hasta Treblinka. Tras más de 25 minutos (1:13:45) de entrevistas a testigos polacos que vivían en las cercanías del campo y que fueron testigos directos de la llegada de los convoyes, la cámara se sube de nuevo a un tren para recorrer el camino a Treblinka y Richard Glazar, procedente de Checoslovaquia, narra su llegada:

Glazar: *Nous avons roulé deux jours... Tout à coup, très lentement, le train a bifurqué de la voie principale et a roulé au pas à travers un bois. Et comme nous regardions –nous avons pu entrouvrir la fenêtre–, le vieux dans notre compartiment a vu quelqu'un... il y avait là des vaches qui passaient... et il a demandé, mais par signes :“Où sommes-nous?”*

En ese momento, la cámara corta sobre un primer plano de Glazar, quien acompaña sus palabras –“Et l'autre a fait un drôle de geste. Ça! A la gorge”– con el gesto de degüello. Y la entrevista prosigue:

Lanzmann: *Un Polonais?*

Glazar: *Un Polonais*

Lanzmann: *Mais où était-ce? À la gare?*

Glazar: *C'était là où le train s'est arrêté. D'un côté il y avait le bois. Et de l'autre, des prairies.*

Lanzmann: *Et il y avait un paysan?*

Glazar: *Et nous avons vu des vaches gardées para un jeune, un... valet de ferme... un valet.*

Lanzmann: *Et l'un de vous a demandé...*

Glazar: *Pas demandé avec des mots, mais par signes: “Qu'est-ce qui se passe ici?” Et l'autre a fait ce geste. Comme ça... (Ibíd.: 44-45)*

Con estas últimas palabras, Glazar vuelve a repetir el gesto. Y termina su relato: “Mais nous ne lui avons pas vraiment prêté attention, nous ne nous l'expliquions pas”. A continuación, Lanz-

280 Para todo el que ha visto *Shoah*, los trenes se convierten en una presencia obsesiva en la película. Esta es la primera aparición de un tren en la película y, durante esta larga secuencia de más de cincuenta planos con distintas entrevistas a testigos, solo en unos pocos no aparecen los vagones, la locomotora o las vías férreas, recurriendo, en algunos casos, a composiciones muy elaboradas para incluirlos. Durante la preparación de la película, la llegada de Lanzmann a Treblinka, su estación de tren y la entrevista con Gawkowski y Borowi fue el desencadenante del proceso de filmación. Véase Claude Lanzmann (2011: 467 y ss)

mann pone en imágenes un grupo de vacas guardadas por un chiquillo, mientras comienza el testimonio de un campesino polaco que relata la llegada de judíos occidentales en vagones de pasajeros y en buenas condiciones. Por corte, vemos al viejo campesino gesticular sobre la obesidad de los judíos (1:17:19) –“Une fois, il y avait des Juifs de l'étranger, ils étaient gros comme ça...”–, continúa contando a cámara: “Et quand ils sont entrés dans la forêt, ils ont vu ce que c'était, l'usine!”. Se oye una voz fuera de cámara: “On leur faisait ce geste-là”. La cámara gira rápidamente para encuadrar a dos campesinos polacos más jóvenes a los que Lanzmann les pregunta –“Quel geste?”– y mientras el campesino repite el gesto de degüello, dice: “Qu'on va les étrangler”. Lanzmann vuelve a preguntar “Ah, ils leur faisaient ce geste eux-mêmes?”, a lo que responden, “Oui, et les Juifs ne l'ont pas cru, les Juifs ne croyaient pas”. La secuencia se cierra con la pregunta “Mais qu'est-ce que ça veut dire, ce geste?” y la respuesta de los campesinos “Que la mort les attend”.



El gesto aparece por antepenúltima vez en una entrevista a Czeslaw Borowi (1:18:04), granjero cuyas tierras lindan con el antiguo campo de Treblinka.

Borowi: *Les gens qui avaient l'occasion de s'approcher des Juifs leur faisaient ce geste pour les avertir.... qu'ils allaient être pendus, assassinés.*

Lanzmann: *Il l'a fait, lui? Est-ce qu'il l'a fait lui-même?, Demande-lui...*

Borowi: ... qu'ils allaient être pendus, assassinés.

Lanzmann: Oui

Borowi: Même les Juifs étrangers, de Belgique, de Tchécoslovaquie, de France certainement aussi, de Hollande et d'ailleurs, ils ne le savaient pas. Tandis que les Juifs polonais, eux, savaient. Parce que dans les petites villes, dans les environs, on parlait déjà de tout ça. Alors, les Juifs polonais étaient avertis, mais les autres ne l'étaient pas.

Lanzmann: Alors, ils avertissaient qui? Les Juifs polonais ou les autres?

Borowi: Les uns et les autres. (Ibíd.: 46)



El gesto ha aparecido en el testimonio de Gawkowski, Glazar, los campesinos polacos y Borowi, es decir, el maquinista, el superviviente judío y los testimonios de testigos polacos. Ya nos ocupamos de la significación del gesto de Gawkowski, el maquinista polaco, en el primer capítulo, pero la contrastada presentación del mismo gesto en testigos diferentes aclara la dicotómica presentación moral de uno y otros. Estos gestos no aparecen en el relato de manera homogénea: el primero aparece individualizado con 25 minutos de antelación, mientras los otros tres aparecen consecutivos; el gesto del maquinista aparece como el único rasgo significativo –junto con el cartel indicativo de Treblinka– en dos minutos de completo silencio, los otros tres asoman en breves secuencias de una viva entrevista; el primero es un gesto espontáneo sin ninguna intervención del entrevistador, en las otras tres apariciones, Lanzmann pide precisiones sobre el gesto, incluso demanda de manera indirecta su repetición. Esta hegemonía del gesto de Gawkowski²⁸¹ lo singulariza y opone frontalmente a las otras apariciones del ademán. Sobre el significado de la motivación de los testigos polacos para hacer este gesto a los deportados judíos, Lanzmann ha sido interrogado por François Gantheret y su respuesta no ofrece ambigüedad ninguna:

281 Que nosotros sepamos, nadie ha señalado esta diferenciación entre los distintos signos de degüello, pero, sin embargo, todos los analistas la asumen implícitamente al comentar abundantemente el gesto del maquinista mientras nadie se ha detenido en las otras tres apariciones.

Gantheret: *Le geste des paysans polonais, geste qu'ils répètent devant vous, et par lequel, disaient-ils, ils voulaient avertir les Juifs convoyés dans les wagons du sort qui les attendait : ce geste de la main qui tranche la gorge, d'une oreille à l'autre, comment l'avez-vous senti ? Pur geste d'avertissement, comme ils veulent le dire ? Ou, et même encore maintenant, dans l'actualité de sa répétition, geste de haine ?*

Lanzmann: *Je n'ai aucun doute : c'est un geste de sadisme pur, de haine. Ainsi : le conducteur de la locomotive, le premier qui fait ce geste. Je l'aime bien, il est différent des autres, j'ai de la sympathie pour lui parce que je crois qu'il porte une véritable blessure ouverte, qui ne guérit pas. Parmi tous les paysans polonais de Treblinka, c'est le seul qui avait un comportement humain....*

Les autres paysans, qui tous refaisaient ce geste, le gros paysan de Treblinka par exemple : ils étaient épouvantables. Ils éclatent de rire ! Ils disent tous que c'était un geste d'avertissement, mais ça n'avait aucun sens ! Des gens enfermés dans des wagons, dont ils savaient qu'ils allaient être gazés dans deux heures, et qui n'avaient aucun moyen de s'échapper. C'est un geste de joie ! Et aujourd'hui encore, quand ils le refont, c'est avec la même joie. C'est un geste de haine absolue. (Deguy 1990: 282-3)

La interpretación del propio director es rotunda respecto a dos de los personajes que lo encarnan en la película y claramente aprobatoria de la motivación del mismo gesto en el maquinista que conducía la locomotora hasta la entrada de Treblinka. Un mismo significante con dos significados contrarios y que además no guardan ninguna relación con la verdad sobre la participación de uno y otros en el crimen. Ciertamente, por su participación directa en la deportación de los judíos, Gawkowski debiera estar adscrito al grupo de los verdugos, mientras los campesinos polacos que desde sus tierras de labor veían la llegada de los judíos a los centros de exterminio difícilmente pueden ser considerados partícipes del judeicidio. Pero, como afirmamos al principio respecto al retrato de Polonia, la representación moral en *Shoah* no se atiene a cuestiones históricas, sino a la compasión o su carencia en la rememoración del Holocausto.

Si la motivación gratuita o sádica del gesto de degüello ha servido para discernir la caracterización moral de los polacos²⁸², es el “gros paysan de Treblinka” quien encarna la abyección moral de los testigos en *Shoah*. Czeslaw Borowi, residente en una casa al lado de la estación ferroviaria de Treblinka desde su nacimiento en 1923, aparece en cinco fragmentos distintos de la película desde el minuto 53 hasta 1:21:55 y representa dos veces, en momentos diferentes, el gesto del degüello con el que advertía a los judíos de su suerte inminente. Su testimonio es el principal eje estructural de toda la secuencia dedicada a los testigos polacos por el contenido de sus palabras y gestualidad, pero también por su disposición en el montaje. Borowi es el primer testimonio que aparece en *Shoah* de los testigos que presenciaron la llegada de los deportados a los campos de exterminio, cuando ya su suerte estaba echada y los lugareños la conocían, y también es el último. Pese a la heterogeneidad de los residentes de Treblinka que asistieron a la llegada de los convoyes, algunos claramente empáticos con las víctimas como el ferroviario que rompe en llanto al recordar el asesinato de

282 Una última aparición de este gesto, realizado por Gawkowski, acompaña la muy posterior entrevista a Walter Stier, funcionario alemán de los ferrocarriles en Polonia. Nos ocupamos de ella más adelante.

una madre y su bebé, es Borowi quien finaliza por representar negativamente a los testigos polacos.

Tras la secuencia que recoge los testimonios sobre la abrumadora esencia judía de Oswiecim, Wlodava y Kolo y la deportación de los judíos a los campos de exterminio que se cierra con un coche recorriendo en paralelo la vía ferroviaria que conduce a Treblinka, aparece (53:10) un plano general de un camino forestal por el que se acerca un campesino en lo alto de la carga de forraje de un carro tirado por un caballo, pasa saludando a cámara y esta lo sigue hasta que se introduzca en su casa. Escena típica del campesinado polaco, la voz en *off* de Borowi certifica su pertenencia al paisaje: “Il est né ici, en 1923, et il y habite jusqu’à présent”. Tras unas breves frases en las que se destaca su posición privilegiada para presenciar la llegada de los convoyes, las respuestas de Borowi dan lugar a un equívoco sobre su catadura moral que queda recogida en sus palabras y en la actitud de Lanzmann frente a él.

Lanzmann: *Est-ce qu’il se souvient de l’arrivée du premier convoi de Juifs en provenance de Varsovie le 22 de juillet 1942?*

Borowi: *Oui. Il se rappelle très bien le premier convoi, et quand on a fait venir tous ces Juifs ici, les gens ont commencé à se demander: “Qu’est-ce qu’on va en faire?” Ils comprenaient bien que c’était pour les tuer, mais on ne savait pas encore comment. Quand les gens ont commencé à comprendre un peu ce qui se passait, ils ont été effrayés, ils ont commencé à se dire entre eux que depuis que le monde existe, on n’a jamais assassiné tant de gens de cette manière-là.*

Lanzmann: *Pendant que toute cette affaire se passait sous leurs yeux, la vie quotidienne continuait, ils travaillaient les champs?*

Borowi: *Bien sûr qu’ils travaillaient, mais ils n’avaient pas leur volonté de travail habituelle. Ils étaient obligés de travailler, mais quand ils voyaient ce qui se passait, ici, ils se disaient: et si la nuit on va entourer la maison et nous prendre nous aussi?*

Lanzmann: *Ils avaient peur pour les Juifs aussi?*

Borowi: *Il dit que si moi je me coupe le doigt, ça ne lui fait pas mal. Mais, de toute façon, ils ont vu ce qui s’est passé avec les Juifs, parce que tous les convois qui arrivaient ici partaient vers le camp et les gens disparaissaient. (Lanzmann 1985: 35-36)*

Cuando son pronunciadas las palabras “... depuis que le monde existe, on n’a jamais assassiné tant de gens de cette manière-là”, la cámara capta en el primerísimo plano del rostro de Borowi cómo la mano de Lanzmann se avanza hasta posarse en su hombro. Sus palabras inducen a error, lo creemos conmovido por la suerte de los judíos y el gesto de proximidad del entrevistador también



corroborar esta impresión²⁸³ y así interpretamos sus palabras sobre la quiebra de su “volonté de travail habituelle” que rápidamente son desmentidas por su temor, “et si la nuit on va entourner la maison et nous prendre nous aussi?”. La pregunta del entrevistador para aclarar la actitud del testigo recibe una respuesta nada ambigua sobre su indiferencia por lo que les ocurriese a los judíos: “si moi je me coupe le doigt, ça ne lui fait pas mal”. La siguiente aparición de Borowi, precedida de un fragmento de entrevista con campesinos polacos en los que dicen haberse habituado a los gritos de las víctimas, aporta mera información sobre el tráfico de trenes sin que se vislumbre su amoralidad. Tras unas declaraciones de un ferroviario en las que narra cómo un guardia ucraniano ametralló todo un vagón de deportados y finaliza con las palabras “Alors ici, c’était plein de sang et de cervelle” (Lanzmann 1985: 40), Borowi retoma el tema (1:05: 58):

Borowi: *Oui, il y avait pas mal de gens qui ouvraient des portes ou s'enfuyaient par des fenêtres, il arrivait que les Ukrainiens tirent à travers les parois du wagon. Ça arrivait surtout la nuit, parce que les Juifs parlaient entre eux, les Ukrainiens qui voulaient que ce soit calme leur demandaient de se taire. Alors, les Juifs se taisaient, le garde repartait mais les Juifs recommençaient à parler entre eux, dans leur langue, comme dit Monsieur: ra ra ra, etc.*

Lanzmann: *Oui, qu'est-ce qu'il a voulu dire: la la la la, qu'est-ce qu'il essayait d'imiter?*

Traductora: *Leur langue*

Lanzmann: *Non! Non! Mais demande-lui! C'était un bruit spécial, le bruit des Juifs?*

Borowi: *Ils parlaient en juif*

Lanzmann: *Ils parlaient en juif. Monsieur Borowi comprend le juif?*

Borowi: *Non.*

La transcripción de este fragmento no apresa el tono ni la gesticulación distante del testigo con lo sucedido a las víctimas ni la actitud con la que lo inquiere Lanzmann para que se sitúe personalmente frente a lo acontecido. Cuando Lanzmann repregunta sobre el “ra ra ra” de las víctimas no pide especificaciones sobre el significado, como queda claro al reprender la respuesta de la intérprete y pedirle que pregunte a Borowi por su significado, sino que indaga sobre el prejuicio subyacente del testigo en su imitación, “qu'est-ce qu'il essayait d'imiter?... C'était un bruit spécial, le bruit des Juifs?” No encontramos la respuesta clara buscada por Lanzmann en las palabras de Borowi, pero el montaje viene en su ayuda para explicitar la motivación de ese “ra ra ra” en las palabras de Abraham Bomba. Con un súbito corte sobre un tren que avanza por las vías (1:07:31) y una estruendosa banda sonora con el traqueteo de la locomotora, comienza el testimonio del superviviente Bomba:

Nous étions dans ce wagon, le wagon roulait, roulait vers l'Est. Il s'est passé un drôle de chose, ce n'est pas agréable, mais je le dis. La majorité écrasante des Polonais, quand ils voyaient le train passer –nous étions comme des animaux dans ce wagon, on n'apercevait que nos yeux–, ils riaient, ils riaient, ils jubilaient : on se débarrassait des Juifs. (Lanzmann 1985: 41)

283 En otro momento de esta larga secuencia, cuando un ferroviario cuenta entre sollozos el asesinato de la madre judía y su bebé en el andén de la estación, Lanzmann realiza el mismo gesto de cercanía (1:04:55).



La búsqueda del director porque sea el mismo entrevistado quien ponga en escena su abyección encuentra su recompensa en los dos fragmentos siguientes en los que el personaje repetirá ante la cámara el gesto de degüello con el que advertía a los deportados. Entre la tercera y la cuarta aparición de Borowi, más de 11 minutos de película recogen los testimonios de Gawkowski, Bomba y Glazar de las penalidades de los deportados en el último tramo de su deportación –la sed, el hacinamiento, el desconocimiento total...– y Glazar introduce el tema del gesto de degüello. Los campesinos polacos hablan de la obesidad y riquezas de los judíos deportados y su advertencia gestual para dejar paso a Borowi quien, como vimos más arriba, afirma que hacía el ademán a los judíos extranjeros y polacos, contradiciendo su afirmación previa de que los polacos sabían de su suerte y no necesitaban ser advertidos. Sin duda, esta contradicción es reveladora del sadismo de Borowi y las palabras siguientes aclaran su envidia hacia las riquezas de los deportados:

Il dit que les Juifs étrangers arrivaient ici en wagon Pullman, ils étaient très bien habillés, en chemise blanche, il y avaient des fleurs dans leurs wagons, ils jouaient aux cartes... (Lanzmann 1985: 46-7)

Si sus palabras sobre la inverosímil comodidad de las deportaciones reflejan sus prejuicios antisemitas, su actuación resulta todavía más elocuente. Borowi se lanza a una interpretación muy amanerada de todo el refinamiento atribuido a los judíos que contrasta con su tosquedad de labriego y que evidencia su rencor. Las siguientes palabras de Lanzmann en su entrevista a Gawkowski (1:19:46), “Mais, d’après ce que je sais, c’était assez rare, le cas des Juifs étrangers transportés dans des wagons de passagers. La majorité arrivait dans des wagons à bestiaux”, sirven para denunciar la obcecación del antisemitismo ancestral y el regocijo subyacente a su mueca. La última aparición de Borowi (1:21:08) es la explosión definitiva de la depravación moral del personaje y del gesto que han venido interpretando los distintos testigos. Esta breve secuencia legitima la interpretación de Lanzmann que apuntamos más arriba sobre el odio puro implícito al gesto del degüello. El entrevistador, al pedir precisiones a Borowi sobre cómo realizaba el gesto, lo reproduce él mismo y Borowi estalla en carcajadas. Tras este primer ataque de risa, Borowi abunda en detalles y vuelve a ejecutar la mueca, lo que le provoca una segunda oleada de risas. Por si no fuera suficiente la autorrepre-



tación de la miseria moral del testigo, un nuevo corte sobre Gawkowski (1:21:55), cabizbajo y en silencio sobre su locomotora en la bifurcación que conducía al campo de exterminio, aumenta la repugnancia por Borowi²⁸⁴.

No cabe duda de que la muy negativa imagen de los polacos en *Shoah* se halla concentrada en esta representación de Borowi. Son muchos los polacos que aparecen en *Shoah*, y algunos de ellos muestran un verdadero pesar por el crimen cometido, pero el estereotipo que surge de la película halla una perfecta síntesis poética en la puesta en escena del último fragmento de esta secuencia. El fragmento en el que Gawkowski mostraba su tristeza ante la suerte de los judíos a los que condujo a Treblinka cede la clausura de la larga secuencia que hemos estudiado a Jan Pi-

wonski, quien trabajaba en la estación ferroviaria de Sobibor durante las deportaciones. Todos los testimonios hasta aquí, tanto de los supervivientes como de los testigos polacos, han girado alrede-

284 El propio Lanzmann no ha escatimado detalles al retrato del campesino en sus memorias: “Entré en una granja en la que se veían desde el patio, de manera clara e inequívoca, los trenes que pasaban. Era la de un campesino con camisa rojiza y una barriga espectacular y feliz, inolvidable para quienes hayan visto *Shoah*... el olor de la estancia, muy oscura, en la que vivía, mezcla de leche cuajada, repollo, estiércol, humedades indefinibles, producía una náusea nada más entrar. Pero lo más espantoso era el monstruo, su hijo, paralítico, retrasado mental, agitado en su silla por incontrollables movimientos espasmódicos, con la cabeza siempre oblicua y la lengua colgando. Czeslaw Borowi y su mujer lo habían concebido en medio de la hediondez de aquel agosto de 1942, cuando los convoyes de judíos de Varsovia esperaban en la estación su turno para ser enviados a la rampa del campo” (Lanzmann 2011: 471)

dor de Treblinka, por lo que cabe buscar las razones de este salto a Sobibor en su puesta en escena y no en su referente. La secuencia abunda en el súbito cambio entre una ordinaria vía férrea y un campo de exterminio. Lo que aquí se pone en escena es el límite entre el asesinato y lo cotidiano, pero también su impasible vecindad. Los elementos sobre los que se articula son el terreno, el paisaje y la climatología. Veamos algunos fragmentos de la entrevista que nos permitan explicar mejor nuestra hipótesis:

Piwonski: *A partir du mois de février 1942, j'ai commencé à travailler ici comme aide-aiguilleur.*

Lanzmann: *Les bâtiments de la gare, les rails, les quais, c'est exactement les mêmes qu'en 1942, rien n'a changé depuis 1942?*

Piwonski: *Rien*

Lanzmann: *Le camp commençait où, exactement? La limite du camp?*

Piwonski: *On ira peut-être. Je vais vous montrer exactement. Ici, il y avait une palissade qui allait jusqu'à ces arbres qu'on voit là. Et puis il y avait une autre palissade, qui allait vers les arbres qu'on voit là-bas.*

Lanzmann: *Ici, si moi je suis là, je suis dans l'enceinte du camp, c'est bien cela? A l'intérieur du camp?*

Piwonski: *Exactement.*

Lanzmann: *Et puis ici, là, là je suis à quinze mètres de la gare, déjà je suis en dehors du camp? Tout ça, c'est la partie polonaise et puis ça, c'est la mort?*

Piwonski: *Oui. Suivant les ordres des Allemands, les cheminots polonais étaient obligés de scinder les trains: la locomotive prenait vingt wagons, allait dans la direction de Chelm, et là il y a un aiguillage, le train manoeuvrait, et poussait les wagons à l'intérieur du camp... sur l'autre voie qu'on voit là-bas. C'est là que la rampe commençait.*

Lanzmann: *Alors donc, alors là, si je comprends bien, là on est à l'extérieur du camp... On revient là, on va pénétrer à l'intérieur... Si on compare Sobibor à Treblinka, la gare fait partie du camp, pratiquement. Et puis alors là, ici, nous sommes à l'intérieur du camp...*

Piwonski: *Cette voie-là se trouvait déjà à l'intérieur du camp.*

Lanzmann: *Et c'est exactement... c'est exactement la même?*

Piwonski: *Oui! La même voie. La même, ça n'a pas changé depuis ce temps-là.*

Lanzmann: *Alors, là où nous nous trouvons, c'est ce qu'on appelle la rampe, c'est bien ça?*

Piwonski: *Oui, c'est la rampe où on déchargeait les victimes destinées à l'extermination.*

Lanzmann: *Alors donc, à l'endroit où nous sommes, c'est là où deux cent cinquante mille Juifs ont débarqué avant d'être gazés...*

Piwonski: *Oui!*

...

Lanzmann: *Et il y avait des beaux jours comme aujourd'hui, j'imagine...?*

Piwonski: *Helas oui, il y avait des journées encore plus belles que celles-ci! (Lanzmann 1985: 49-51)*

La secuencia empieza (1:25:35) con el plano más pictórico de toda la película. En el interior de una sala de espera ferroviaria completamente ensombrecida, se recorta una figura de una anciana polaca en un rincón, junto a la escasa luz que entra por la única ventana, con un pañuelo blanco en la cabeza; frente a ella, solo percibimos el contorno de otra persona. En la parte superior izquierda de la anciana, vemos un cartel informativo con el nombre de la estación, Sobibor. El pictoricismo resulta todavía más acusado por el mantenimiento del plano durante 30 segundos sin ningún movimiento en su interior y el silencio de los diez primeros segundos. Nos encontramos ante la plasmación del tipismo polaco, la banda sonora de esta estampa corre a cargo del relato en polaco de Jan Piwonski.



A partir de este momento, la cámara ofrece planos alejados de la estación, acompaña a Lanzmann, Piwonski y la traductora por el terreno, cruzando las vías y la actualmente inexistente empalizada que separaba el campo de la estación –en palabras de Lanzmann: “Tout ça, c’est la partie polonaise et puis ça, c’est la mort”. Un plano fijo sobre las vías que conducían a la rampa ilustran las palabras de Piwonski sobre las maniobras ferroviarias previas a la introducción de los vagones. Por entre las vías que conducían a la rampa de desembarque y durante los 38 segundos de este plano con las graves y precisas palabras que describen la llegada de los convoyes a Sobibor, una gallina recorre el mismo camino. Cuando Piwonski certifique que en ese mismo sitio en el que se encuentran descendieron los doscientos cincuenta mil judíos antes de ser gaseados (1:29:29) una panorámica aérea de derecha a izquierda recorre las vías y el bosque colindante hasta detenerse en un plano fijo de la antigua ubicación del campo durante 50 segundos en el que observamos simétricos muros de troncos.

Tras un plano de conjunto de los tres interlocutores, un panorámica aérea (1:30:20) de derecha a izquierda recorre un frondoso bosque hasta encuadrar el terreno delimitado por Piwonski durante 30 segundos. Las palabras que lo acompañan dejan estupefactos al espectador sobre la magnífica climatología y el recuerdo de Piwonski de días más bellos todavía en los que se gaseaba a los judíos. Sin duda, Sobibor resulta perfecto para representar este vecinazgo aporoblemático entre el crimen y la vida cotidiana de Polonia. Como resalta Lanzmann, el campo de exterminio distaba quince metros de la estación ferroviaria, por lo que no se encontraba apartado ni oculto, sino perfectamente integrado en la vida del lugar. En la actualidad, la disolución del espacio de este inmenso crimen todavía está más conseguida: ningún elemento conmemorativo lo recuerda, restan las mismas vías,



la rampa y el claro del bosque pero son el escenario por el que se pasean las gallinas, se apilan los troncos talados, etc.

Este choque “entre su plana realidad de hoy y su significación espantosa en la memoria de los hombres” (Lanzmann 2011: 469) adquiere una significación moral cuando clausura la larga secuencia entregada a la representación de la Polonia de la época. Sus gentes, sus tierras, sus bosques y hasta su climatología parecen haberse desentendido del exterminio de todos aquellos que poblaban sus ciudades como vimos en las primeras secuencias.

Shoah no reduce la representación de la relación de los polacos con el exterminio de los judíos a la indiferencia o sadismo de los testigos que vivían junto a los centros de exterminio y ofrece, más

adelante, un verdadero catálogo de los argumentos del antisemitismo tradicional. En el segundo disco del DVD, del minuto 58:20 hasta 1:37:10, Lanzmann presenta los motivos de la indiferencia polaca ante la deportación y posterior exterminio de los judíos. Previamente a esta secuencia, encontramos una introducción del tema en los dos fragmentos precedentes. Toda la secuencia gira alrededor del exterminio en Chelmno y el primer fragmento en introducir la relación entre los polacos y los judíos aparece en el testimonio de la esposa del profesor nazi de las familias alemanas que habitaban en Chelmno, señora Michelsohn. Tras un relato de las condiciones de la localidad y de su residencia frente al castillo desde donde partían los camiones de gas, un *lapsus* de la entrevistada sirve para que Lanzmann introduzca el tema de nuestro interés:

Michelsohn: *...servait pour le logement, l'épouillage des Polonais, etc.*

Lanzmann: *Des Juifs!*

Michelsohn: *Des Juifs, oui.*

Lanzmann: *Pourquoi dites-vous "Polonais" au lieu de dire "Juifs"?*

Michelsohn: *Oh! Ça m'arrive de mélanger*

Lanzmann: *Mais il y a une différence entre Juifs et Polonais?*

Michelsohn: *Oh, oui. Oh, oui, oui!*

Lanzmann: *Quelle différence?*

Michelsohn: *Eh bien... les Polonais n'ont pas été exterminés. Et les Juifs l'on été. Voilà la différence. La différence externe, pas?*

Lanzmann: *Et l'interne?*

Michelsohn: *Ça je ne peux pas en juger, je ne suis pas assez versée en psychologie et en anthropologie... La différence entre Juifs et Polonais?... Ils se détestaient, ça c'est sûr.*

A continuación, Lanzmann, delante de la antigua sinagoga de Grabow, lee una carta escrita por Jacob Schulmann, rábino de dicha sinagoga, el 19 de enero de 1942. La carta informa del descubrimiento del gaseamiento de los judíos en Chelmno. Citamos las últimas frases de la carta del rabino leídas por Lanzmann y sus contundentes informaciones sobre la suerte de los judíos de Grabow para retener todo el desgarró y la trascendencia del suceso:

...

*"Horreur, horreur, homme, ôte tes vêtements, couvre ta tête de cendre, cours dans les rues et danse, prise de folie".
Je suis tellement las que ma plume ne peut plus écrire.
Créateur de l'univers, viens-nos en aide!"*

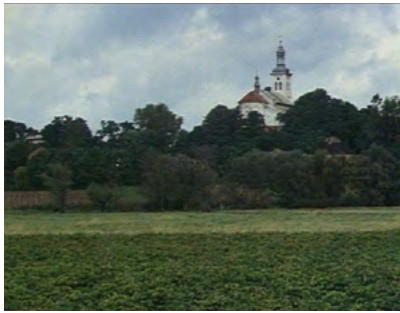
Lanzmann: *Le Créateur de l'univers n'est pas venu en aide aux Juifs de Grabow. Avec leur rabbin, ils ont été tués dans les camions à gaz de Chelmno, quelques semaines plus tard. De Grabow à Chelmno, il y a exactement dix-neuf kilomètres. (Lanzmann 1985: 98)*

A continuación sintetizamos todo un caleidoscopio de testimonios de residentes en Grabow que ponen de manifiesto el rencor de la población contra los judíos y los beneficios que su deportación produjo. Ciertamente algunos testimonios son ligeramente compasivos con las víctimas, pero el hecho de que sean hechos por los nuevos propietarios de las bellas casas judías los convierte en beneficiarios del crimen. La primera entrevista con un grupo de ancianas ya nos informa de que la antigua sinagoga, que sirvió de fondo para la lectura de la carta de su rabino, es ahora un guardamuebles; la entrevista a una pareja sentada en la puerta de su casa nos descubre que esa, como todas las otras que daban a esa calle, pertenecieron a los judíos deportados a Chelmno y que los polacos vivían en los patios de atrás, donde estaban los excusados. Tras algunas breves entrevistas sobre la violencia de la deportación, comienzan a surgir los prejuicios antisemitas de los entrevistados: “Ils avaient des barbes et puis des machins, des payès. Ils n’étaient pas jolis... ils pouaient”; un grupo de mujeres dice no echar de menos a las judías porque estas, a causa de su vida acomodada, eran muy bellas y los polacos las deseaban, que los judíos acumulaban el capital y que toda Polonia les pertenecía; otro afirma que no le molesta que ya no estén los judíos porque toda la industria estaba en sus manos, que no eran simpáticos y sí deshonestos porque explotaban a los polacos.

En este aluvión no todos los entrevistados se muestran como perfectos antisemitas, pero, frente al desgarramiento del rabino de Grabow, la banalidad cotidiana de los testigos resulta insultante con las víctimas. En una silenciosa toma (1:05:51) de veinticinco segundos en medio de este fragmentario puzzle de los tradicionales sentimientos polacos hacia los judíos, un contrapicado enfoca el campanario de una iglesia, desciende la cámara por su puerta principal hasta llegar al suelo y una panorámica hacia la izquierda nos muestra la antigua sinagoga convertida en almacén al fondo²⁸⁵. El planteamiento gráfico no deja dudas sobre la rivalidad de las creencias, catolicismo y judaísmo, y sobre la distinta suerte de ambos templos.



285 Este contraste de símbolos no es nuevo. En el minuto 39, tras el recorrido por el abandonado cementerio judío de la ciudad de Auschwitz un corte abrupto sobre un contrapicado de una colosal cruz introduce las entrevistas con ciudadanos polacos de Wlodawa, quienes recuerdan que la sinagoga de la ciudad era más antigua que la iglesia.



Tras una breve transición en la que Olga Michelsohn recuerda al niño Srebnik, la película vuelve sobre el antisemitismo polaco en su elemento más definitorio: el catolicismo. El plano anterior a la secuencia de nuestro interés es un plano medio contrapicado de Srebnik con el campanario de la iglesia de Chelmno recortada contra el cielo. Por corte directo (1:21:33), nos situamos en el interior de la iglesia, para ver el altar mayor al fondo y en el lateral derecho a Kantarowski tocando el órgano de la iglesia. El organista inicia un cántico, estamos en una ceremonia solemne, un picado desde el coro sobre la multitud de los pañuelos de las mujeres corta a un primer plano del cura que oficia para volver al plano inicial. Los cánticos de Kantarowski se mantienen en la banda sonora mientras la imagen corta a una panorámica desde el bosque en la que finalmente se encuadra el campanario de la iglesia. Un nuevo corte nos sitúa en la puerta de la iglesia, donde reagrupaban a los judíos antes de ser sacados en los camiones de gas, Srebnik está entre un pequeño grupo de polacos, Lanzmann interviene para preguntar por la celebración y comienza la entrevista sobre el reencuentro y los detalles de los gaseamientos en Chelmno.

La escena es rica en detalles²⁸⁶, pero solo nos centraremos en dos motivos resaltados por la puesta en escena que apuntan directamente al catolicismo cómplice del exterminio. El primero de ellos es una interrupción en esta larga secuencia. La imagen captada de la gran afluencia de los parroquianos a la celebración religiosa ha favorecido una simulación de la aglomeración que se producía en la iglesia cuando se gaseaba a los judíos. El grupo en torno a Srebnik ha ido creciendo y lanzándose a contar detalles sobre el exterminio sin que él intervenga en ningún momento, a sus espaldas, la puerta de la iglesia se encuentra completamente atestada de creyentes siguiendo la ceremonia. Toda la puesta en escena ha procurado la rememoración del desgarrador momento de la carga de los judíos en los camiones: estamos en el mismo punto, nos encontramos ante una multitud de personas semejante, con uno de los dos únicos supervivientes, las preguntas de Lanzmann piden detalles de sus gritos desesperados y gemidos. Sin embargo, el trauma de la rememoración no emerge. Transcribamos las últimas frases:

286 Shoshana Felman ya realizó un análisis de esta secuencia con intereses distintos a los nuestros (VV.AA. 1990: 55-145)

Lanzmann: *Alors, comment ça se passait? Est-ce qu'ils peuvent décrire en détail?*

Testigos polacos (T.p.): *Au début on amenait les Juifs au château ; seulement après on les mettait à l'église.*

Lanzmann: *Oui, dans la deuxième période.*

T.p.: *Et le matin, on les transportait à la forêt.*

Lanzmann: *Et comment étaient-ils transportés à la forêt?*

T.p.: *Dans des camions blindés très grands. Et par le bas venait le gaz.*

Lanzmann: *Alors, on les transportait dans les camions à gaz... C'est bien ça?*

T.p.: *Oui, dans des camions à gaz.*

Lanzmann: *Et les camions venaient les chercher où?*

T.p.: *Les Juifs?*

Lanzmann: *Oui*

T.p.: *Ici à la porte de l'église.*

Lanzmann: *Ici, où ils sont maintenant?*

T.p.: *Non, les camions arrivaient jusqu'à l'entrée même.*

Lanzmann: *Les camions arrivaient jusqu'à la porte de l'église! Et tous savaient que c'étaient des camions de mort, que c'étaient des camions où on gazait les Juifs?*

T.p.: *Oui, on ne pouvait pas ne pas le savoir!*

Lanzmann: *Est-ce qu'on entendait des cris, la nuit?*

T.p.: *Ils gémissaient même, ils avaient faim.*



T.p.: *Tout était enfermé, ils avaient très faim.*

...

Lanzmann: *Et quels genres de cris entendait-on, quel gémissements, la nuit?*

T.p.: *Les Juifs appelaient Jésus, Marie et le Bon Dieu, parfois en allemand, comme dit la Madame.*

Lanzmann: *Les Juifs appelaient Jésus, Marie et le Bon Dieu!*

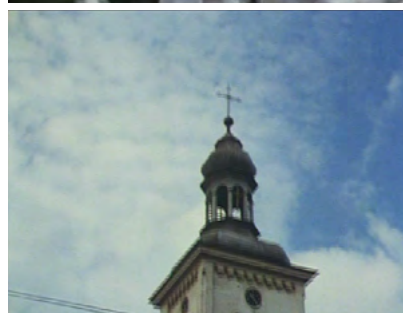
T.p.: *Et là, à la cure, il y avait un dépôt où il y avait plein de valises.*

Lanzmann: *Ah, c'étaient les valises des Juifs?*

T.P.: *Oui, il y avait de l'or.*

Lanzmann: *Il y avait de l'or. Et comment est-ce qu'elle sait, Madame, qu'il y avait de l'or? Demande-lui... Ah, c'est la procession! Alors on va arrêter. (Lanzmann 1985: 110-111)*

La contingencia no detiene la filmación. Por el contrario, la imagen (1:29:19) muestra cómo el grupo junto al superviviente se disuelve y se aparta para permitir que la cámara capte la parsimoniosa salida de la procesión. Durante más de un minuto y medio, asistimos a la salida de los estandartes, las imágenes, las ofrendas florales y las reve-



rencia de los feligreses ante la salida del cura con la custodia bajo palio, mientras en la banda sonora repican festivamente las campanas. Una panorámica del exterior (1:30:42) nos muestra una fila de carros tirados por caballos aguardando en un camino junto a la iglesia. Un breve plano (1:31:08) capta a multitud de carretas alineadas en la carretera junto a la iglesia. Otro plano del paso de la procesión por el campo corta a un picado de las campanas de la iglesia volteando. Mediante un *zoom* de retroceso y una panorámica vertical ascendente la cámara capta la torre hasta detenerse en un primerísimo plano de la cruz que la corona. Un corte muestra en silencio a toda una multitud de feligreses arrodillados que se esparce a la puerta de la iglesia. Imposible no establecer paralelismos²⁸⁷ entre lo visto en esta secuencia y los detalles precedentes sobre la aglomeración de judíos en la iglesia, el trasiego de camiones y el gaseamiento camino del bosque. Sin embargo, el tono festivo y la pura esencia católica de la procesión evidencian el ahogamiento del recuerdo traumático y moral del Holocausto.

La escena de grupo en la puerta de la iglesia es retomada tras la procesión para ver cómo Sreb-
nik, en el centro de la imagen, es cada vez más ignorado por los locuaces testigos polacos²⁸⁸ hasta acabar en una explosión definitiva del tradicional antisemitismo legitimador del exterminio de los judíos. Al nuevo grupo se ha unido el organista, Kantarowski, cuyo primer plano en el interior de la iglesia abría la secuencia y él será el encargado de avanzar y ofrecer a la cámara el verdadero sentir del catalogismo polaco con el que se cierra.

Monsieur Kantarowski va raconter ce qu'un de ses amis lui a dit. Ça s'est passé à Mindjewyce, près de Varsovie. Les Juifs de Mindjewyce ont été groupés sur une place et le rabbin voulait leur parler. Il a demandé à un SS : "Est-ce que je peux leur parler? Et l'autre lui a répondu : "Oui". Alors le rabbin a dit qu'il y a très, très longtemps de ça, à peu près deux mille ans, les Juifs ont condamné à mort Christ qui était tout à fait innocent. Alors quand ils l'ont condamné à mort, ils ont crié: "Que son sang tombe sur nos têtes et sur celles de nos fils!" Alors le rabbin leur a dit: "Peut-être ce moment est arrivé, que ce sang doit tomber sur nos têtes. Alors ne faisons rien, allons-y, faisons ce qu'on nous demande, on y va!"

Lanzmann: *Donc il pense que les Juifs ont expié pour la mort de Christ?*

Kantarowski: *Il... Il ne croit pas, et même il ne pense pas que Christ veuille se venger. Non, lui n'est pas de cet avis. C'est le rabbin qui l'a dit!*

Lanzmann: *Ah, c'est le rabbin qui l'a dit!*

Kantarowski: *C'était la volonté de Dieu, c'est tout.*

En ese momento, [1:33:23] una mujer polaca con pañuelo en la cabeza que ha estado siempre en el grupo y que había intervenido en veces anteriores se adelanta y toma la palabra:

Lanzmann: *Oui, oui... qu'est-ce qu'elle dit?*

287 La primera intervención de Lanzmann en el plano siguiente, subraya este paralelismo: "Y avait-il autant de Juifs dans l'église qu'il y a eu de chrétiens aujourd'hui? (Lanzmann 1985: 111)

288 En palabras de Lanzmann sobre la anulación de la presencia de Sreb-
nik tras la procesión: "Après la procession, c'est complètement différent. Il n'existe plus. Il est au milieu d'eux, mais ils l'ont oublié. La procession a réactivé les vieux stéréotypes antisémites, la mort du Christ, etc." (VV.AA. 1990: 283-4)

Testiga polaca: *Alors Ponce Pilate a lavé ses mains, il a dit: "Cet homme est innocent, je ne veux pas avoir à faire avec cette histoire-là", et il a envoyé Barrabas. Mais les Juifs ont crié: "Que son sang tombe sur nos têtes!"*

C'est la fin, vous savez tout!

El relato indirecto de Kantarowski, de un antisemitismo disimulado²⁸⁹, explota en la frontalidad brutal de la anciana. Mientras tanto, Sreb-nik se ha limitado a asentir silenciosamente mientras el antisemitismo no resultaba tan explícito. La secuencia finaliza con un *zoom* sobre un primer plano de su tímido rostro circunspecto mientras continúa la chachara de la anciana sin necesidad de traducción hasta que el silencio en la banda sonora arrebató la palabra a los testigos. Tras varios segundos de silencio, este se extiende al siguiente plano (1:37:07): en el mismo

emplazamiento de cámara, ya no hay nadie en el cuadro y únicamente vemos la puerta de la iglesia cerrada, desde el interior de un vehículo, se inicia un *travelling* de alejamiento que nos saca fuera del patio delantero de la iglesia, gira a la izquierda, abandona el pueblo y continúa por la carretera en dirección al bosque, manteniendo siempre la torre de la iglesia en el cuadro. Así durante un minuto de total silencio, hasta que aparece la voz de Lanzmann pidiendo indicaciones sobre el trayecto de los camiones de gas.



289 Previamente, en el minuto 45 del primer DVD, en una entrevista a Pan Filipowicz, polaco residente en Wlodawa, este asegura que ya antes de la guerra los judíos preveían su fin sin saber él los motivos de tal certeza. Un corte sobre una gran cruz al borde del camino, junto a la indicación Sobibor, parece dar respuesta.

Como hemos visto, la representación ofrecida de los polacos no los ha convertido en verdugos, pero sí en testigos cómplices en diversos grados del crimen cometido y su condena moral no solo afecta a su actuación en el pasado, sino también en la rememoración actual. No cabe duda de la reprobación de todos ellos en *Shoah*, como ha expresado claramente Lanzmann:

Alors, ce que je voulais dire : un village qui laisse partir à la mort la moitié de sa population. Je pense qu'on ne s'en tire pas, d'une histoire pareille! Je crois qu'ils ont une mauvaise conscience épouvantable, et que ce soit ce qu'ils racontent là ou que ce soit le geste d'égorgeement avec cette horrible rigolade... il faut que la haine demeure présente, pour nouer tout cela. Pour que ce qu'ils ont fait soit acceptable à leurs propres yeux. Il faut que la haine demeure, sinon ils ne peuvent pas durer, ils ne peuvent pas vivre. (VV.AA. 1990: 285)

2

SOBRE LA BUROCRACIA Y LOS VERDUGOS BANALES

Recordemos las tipificaciones del mal y los verdugos de Hannah Arendt para apreciar mejor el contratipo ofrecido por *Shoah*. De su interpretación del estado totalitario se infería que el terror era un arma política sumamente novedosa que no guardaba ninguna relación con la violencia tradicional y que se ejercía contra grupos aleatorios, por lo que la identidad de las víctimas resultaba algo superfluo para su análisis. Tras su asistencia al juicio contra Eichmann, y de su caracterización de este como un burócrata, surgió su caracterización del mal nazi como banal.

Shoah responde a los planteamientos de Hannah Arendt en varios fragmentos que analizaremos. El primero de ellos resulta explícito en su contenido y en el entrevistado que los enuncia. Estamos ante la primera aparición de Raul Hilberg, quien era la primera y mayor autoridad en el conocimiento del Holocausto, y Lanzmann le concede un papel destacado por encima del resto de testimonios aparecidos en la película. Hilberg es el único entrevistado que ofrece un análisis general del exterminio. Como ya apuntamos en el capítulo anterior, el historiador siempre fue contrario a la interpretación de Arendt sobre el Holocausto, sobre Eichmann e, incluso por el papel que Lanzmann le fuerza a interpretar durante la lectura del diario de Czerniakow, sobre la participación de



los Consejos Judíos en el proceso de destrucción. Citamos literalmente sus palabras porque son un enmienda a la totalidad de los análisis de Arendt.

Raul Hilberg: *Je n'ai pas commencé par les grandes questions, car je craignais de maigres réponses. J'ai choisi, au contraire, de m'attacher aux précisions et aux détails, afin de les organiser en une "Gestalt", une structure qui permette sinon d'expliquer, du moins de décrire plus complètement ce qui s'est passé. C'est ainsi que j'ai considéré le processus bureaucratique de destruction – ce fut cela en effet – comme une suite d'étapes se succédant en un ordre logique, et découlant par-dessus tout de l'expérience, l'expérience passée. Cela vaut tant pour les mesures administratives que pour l'arsenal psychologique et même pour la propagande. Étonnamment peu fut inventé, jusqu'au jour où, bien sûr, il fallut aller au-delà de tout ce qui avait déjà été fait et gazer ces gens, c'est-à-dire les anéantir en masse. Alors ces bureaucrates devinrent des inventeurs. Mais comme tous les fondateurs, ils n'ont pas breveté leurs accomplissements, ils ont préféré l'obscurité.*

Lanzmann: *Qu'ont-ils pris du passé, les Nazis?*

Hilberg: *Le contenu même des lois qu'ils promulguèrent, par exemple l'exclusion des Juifs des charges publiques, l'interdiction des mariages mixtes, l'interdiction d'employer des domestiques aryennes de moins de quarante-cinq ans, les décrets de "marquage", en particulier l'étoile jaune, le ghetto obligatoire, la mise sous tutelle de tout testament de Juif rédigé en vue d'exclure de l'héritage un chrétien. Un grand nombre de ces mesures avaient été façonnées au cours du temps, pendant plus de mille ans, par les autorités de l'Église, puis par les gouvernements séculiers qui marchèrent sur leurs traces. Et l'expérience ainsi accumulée devint un réservoir où ils puisèrent en vérité à un point étonnant.*

Lanzmann: *Vous pensez qu'on peut comparer chaque mesure?*

Hilberg: *On peut comparer un grand nombre de lois et décrets allemands avec leurs répondants dans le passé et établir d'absolus parallèles, même dans le détail, comme s'il existait une mémoire qui se prolongeait automatiquement jusqu'aux années 1933, 1935, 1939 et au-delà.*

Lanzmann: *A cet égard, ils n'ont rien inventé?*

Hilberg: *Ils ont très peu inventé, même pas le portrait du Juif qu'ils ont emprunté à des textes remontant au XVIe siècle. Ainsi même la propagande, monde de l'imagination, de l'invention, même là, ils furent à la remorque de leurs prédécesseurs, de Martin Luther au XIXe siècle. Là encore, ils n'inventèrent pas. Ils inventèrent avec la Solution finale. Ce fut leur grande invention et c'est en quoi le processus entier fut différent de tout ce qui avait précédé. À cet égard, ce qui s'est produit, lorsque la Solution finale fut adoptée ou, pour être plus précis, lorsque la bureaucratie en fit sa chose, fut un tournant dans l'Histoire. Même ici, je suggérerais une progression logique qui vint à maturation dans ce qu'on pourrait appeler une culmination. Car dès les premiers temps, dès le IV^e siècle, le V^e et le VI^e siècle, les missionnaires chrétiens avaient dit aux Juifs : "Vous ne pouvez pas vivre parmi nous comme Juifs". Les chefs séculiers qui les suivirent dès le haut Moyen Age décidèrent alors : "Vous ne pouvez plus vivre parmi nous". Enfin les Nazis décrétèrent : "Vous ne pouvez plus vivre".*

Lanzmann: *Donc les tres étapes furent : la première, la conversion, suivie par la ghettoïsation...*

Hilberg: *L'expulsion. Et la troisième fut la solution territoriale, celle qui fut mise en oeuvre dans les territoires sous contrôle allemand, excluant l'émigration: la Mort, la Solution finale. Et la Solution finale, voyez-vous, est véritablement finale, car les convertis peuvent toujours rester juifs en secret, les expulsés peuvent un jour revenir, mais les morts ne réapparaîtront jamais.*

Lanzmann: *Et s'agissant de la dernière phase ils furent vraiment des pionniers?*

Hilberg: *Oui, c'était sans précédent et totalement neuf.*

Lanzmann: *Et comment peut-on donner une idée de cette absolue nouveauté, car je pense que pour eux-mêmes aussi, c'était neuf?*

Hilberg: *Oui, c'était neuf et c'est la raison pour laquelle on ne peut trouver un seul document, un plan spécifique, un "mémo" qui stipule noir sur blanc: "Desormais les Juifs seront tués". Tout se déduit de formulations générales.*

Lanzmann: *Formules générales?*

Hilberg: *Oui, le terme même de Solution finale, totale ou territoriale, permet au bureaucrate "d'inférer" à partir de là. On ne peut lire tel document, même la lettre de Goering à Heydrich (été 1941), qui le charge en deux paragraphes de procéder à la solution finale, et examinant ce texte, considérer que tout est élucidé, loin de là.*

Lanzmann: *Loin de là?*

Hilberg: *Oui. C'était une autorisation d'inventer, de commencer quelque chose qui ne pouvait pas jusqu'ici être mis en mots. C'est ainsi que je vois les choses.*

Lanzmann: *Et c'était vrai dans tous les domaines?*

Hilberg: *Absolument. A chaque phase de l'opération il fallut inventer. Certainement, à ce point, car chaque problème était sans précédent : non seulement comment tuer les Juifs, mais que faire de leurs biens et comment empêcher le monde de savoir? Cette multitude de problèmes... Tout était neuf. (Lanzmann 1985: 84-87)*

Visualmente, la secuencia tiene poco que ofrecer. Solo encontramos un pequeño corte en la escala en la primera parte de la entrevista y las únicas variaciones de la imagen obedecen a un acercamiento o alejamiento de *zoom* para captar un primer plano de Hilberg o un plano cercano del historiador en el que aparece en escorzo Lanzmann. Durante los más de ocho minutos (25:59 a 34:20 del segundo disco del DVD) que dura la entrevista toda la puesta en escena se centra únicamente en el discurso oral del historiador. Un análisis temático de su intervención supone una refutación de los análisis de Arendt. En primer lugar, su modo de trabajo²⁹⁰ contrasta con el de la filósofa: rechazo de las grandes cuestiones, apego por los detalles que no son suficientes para explicar y que únicamente pretenden describir el proceso. A partir de este acercamiento, concibe el Holocausto como una evolución con una larga tradición en la que poco hay de novedoso. Frente al mal radical vinculado con la experiencia moderna y completamente desgajado de la violencia tradicional de Arendt, Hilberg propone una evolución de más de mil años de odio al judío sin innovaciones. La vinculación del terror moderno con la política, en concreto con los sistemas totalitarios, no tiene cabida en la descripción aquí ofrecida del proceso.

Para Hilberg, la única intervención política es una invitación para que la burocracia explore soluciones innovadoras para los nuevos problemas con los que se encontró esa culminación del antisemitismo tradicional. No existe esa decisión política ni documento que aborde todo el proceso;

290 Creemos que este modo de trabajo es el modelo escogido por el propio director a la hora de montar su película. Solo encontramos una diferencia de gran calado, mientras los detalles en Hilberg pretenden ofrecer una descripción del proceso, consecuente con su tarea de historiador, en Lanzmann el detalle jamás se somete a una forma, fiel al principio de no comprensibilidad del exterminio.

lo que encontramos es un desarrollo burocrático y esta es la causa de la diametral percepción sobre la banalidad del mal. La interpretación de Arendt retrata a Eichmann como un burócrata carente de moral que obedeció órdenes, que se encargó del desarrollo administrativo de una alta y trascendental decisión política. Muy distinta es lectura que hace Hilberg, para quien no existe tal decisión política, más allá de la continuación del tradicional antisemitismo, y, por el contrario, es la burocracia con sus innovaciones la que ejecutó el exterminio: “Ce fut leur grande invention et c’est en quoi le processus entier fut différent de tout ce qui avait précédé. A cet égard, ce qui s’est produit, lorsque la Solution finale fut adoptée ou, pour être plus précis, lorsque la bureaucratie en fit sa chose, fut un tournant dans l’Histoire”.

En opinión del historiador, considerar el exterminio como resultado de un sistema político e infravalorar el papel innovador y determinante de la burocracia es errar en la descripción del Holocausto. De lo que se infiere que si fueron los funcionarios quienes idearon y condujeron el asesinato de millones de personas, difícilmente pueden ser calificados como banales.

2.A UNA BUROCRACIA INNOVADORA

El planteamiento expuesto por Raul Hilberg tiene su continuidad en una secuencia posterior que concluye la primera parte de la película. No es el último reflejo de esa criminalidad burocrática, pero sí supone el perfecto ejemplo de la teoría hilbergiana de esa administración inventora y autónoma volcada en el exterminio. Antes de analizarla, y para retener toda la fuerza que el montaje del director le confiere, veamos las dos secuencias precedentes que la introducen. Las tres versan sobre el exterminio de los judíos en los camiones de gas en Chelmno. De la primera ya nos ocupamos parcialmente cuando describimos el silencio inicial que acompaña el largo *travelling* desde la parte trasera de vehículo iniciado en la puerta de la iglesia de Chelmno, donde había explotado el antisemitismo católico de los polacos²⁹¹, y nos conducía hacia el bosque. El testimonio de Pan Falborski que acompaña el final de esta secuencia hace referencia al normal funcionamiento del gaseamiento en los camiones y a un accidente. Tras más de dos minutos y medio de *travelling*, la cámara corta sobre un plano medio de Pan Falborski (1:39:48) y Lanzmann pide detalles de los transportes:

Lanzmann: *A quelle vitesse roulaient les camions?*

291 Recordemos que la representación de los gaseamientos en Chelmno adquiere el carácter inaugural del exterminio en la película. Los créditos iniciales con los que empieza la película así lo reflejan: “... Chelmno fut en Pologne le site de la première extermination de Juifs par le gaz. Elle débute le 7 décembre 1941”. Esta primera representación del gaseamiento en Chelmno seguida de la explosión del secular antisemitismo católico es consecuente con la interpretación de Hilberg del exterminio como culminación de la tradicional persecución de los judíos.

Falborski: Ces camions avaient une vitesse moyenne, plutôt lente. C'était une vitesse calculée, parce qu'il fallait tuer pendant le trajet les gens qui étaient à l'intérieur. Quand les camions roulaient trop vite, les gens n'étaient pas encore tout à fait morts quand ils arrivaient à la forêt. Quand ils circulaient plus lentement, ils avaient le temps de tuer les gens qui étaient à l'intérieur.

Une fois, un camion a dérapé. C'était au virage.

Je suis arrivé une demi-heure après chez un garde forestier qui s'appelait Sendjak. Il m'a dit: "C'est bien dommage que tu sois venu en retard. Tu aurais pu voir un camion qui a dérapé. L'arrière de ce camion s'est ouvert, et les Juifs sont tombés sur la route. Ils vivaient encore.

Alors, un homme de la Gestapo, en voyant ces Juifs qui rampaient, il a pris son revolver et il leur a tiré dessus. Il les a tous achevés. Ensuite, ils ont fait venir les Juifs qui travaillaient dans la forêt, et on a soulevé le camion et remis dans le même camion les corps" (Lanzmann 1985: 114).

En el momento que Falborski menciona la curva, volvemos a un *travelling* frontal (1:40:36) por una carretera estrecha entre los árboles y tomamos el giro que conduce a las fosas. Sobre este mismo *travelling*, comienza el testimonio de Simon Srebnik (1:42:16):

C'était le chemin que les camions à gaz empruntaient. Dans chaque camion à gaz il y avait quatre-vingts personnes. Quand ils arrivaient, les SS disaient: "Ouvrez les portes!" Nous le faisons. Et aussitôt les corps dégringolaient. Un SS disait: "Deux hommes dedans!" Ils étaient deux, qui travaillaient aux fours, ils avaient l'habitude. Un autre SS hurlait: "Jetez plus vite. Plus vite! L'autre camion arrive!" Et on travaillait jusqu'à ce que le transport entier soit brûlé. Et c'était ainsi tout le long du jour... c'était ainsi.

Je me souviens d'une fois, ils vivaient encore, les fours étaient déjà pleins, et ils sont restés sur le sol. Ils remuaient tous, ils revenaient à eux, ces vivants... Et quand ils les ont jetés ici dans les fours, tous étaient ranimés: ils ont été brûlés vivants.

...(Lanzmann 1985: 114-5)

El *travelling* por la carretera gira (1:43:13) para adentrarse por un pequeño camino entre los árboles cuando el testimonio de Srebnik reproduce las palabras del SS urgiendo a los judíos del *Sonderkommando* ante la próxima llegada de otro camión. Un silencio marca los últimos metros del *travelling*, antes de cortar sobre un primerísimo plano de Srebnik (1:43:38) detenido en el claro del bosque donde eran incineradas las víctimas. La voz en *off* de Srebnik narrando la descarga de un cargamento de moribundos acompaña a sus movimientos inspeccionando el terreno. A continuación, sus palabras nos relatan la primera vez que fueron utilizados los hornos crematorios y su impasibilidad ante



tanto crimen –tenía únicamente trece años y no conocía nada distinto a las montañas de cadáveres del gueto y del campo de exterminio– para acabar con su sentimiento de soledad: “si je survís, je serais le seul au mond. Plus un être humain, moi seul. Un. Il ne restera que moi au monde, si je sors d’ici”. Los testimonios de Pan Falborski y Srebnik han servido para dar una ajustada descripción de las escenas dantescas de esos transportes. Las precisiones sobre el desarrollo del proceso ceden a esas dos excepciones desmesuradamente truculentas, el accidente que arroja a los moribundos a la carretera y los lanzados al horno con vida, para acabar con el patetismo extremo del superviviente Srebnik como el último ser humano.



Con las últimas palabras de Srebnik, retomamos el *travelling* (1:47:31) por el camino del bosque que conduce a las fosas y hornos de Chelmno a cámara rápida. Para la lentitud de la película, esta trepidación por entre los árboles produce un acusado vértigo. Cuando nos acercamos al final del camino que conduce al claro del bosque (1:47:55), el *travelling* recupera su velocidad normal y la mirada del espectador fuga hacia la profundidad de campo. Un corte directo (1:47:57) nos ofrece un plano perfectamente encuadrado de las chimeneas de un moderno complejo industrial con sus chimeneas de las que sale una espesa humareda²⁹². El *travelling* conducía hacia los hornos en los

292 Previamente, en el segundo disco del DVD (34:19), la filmación con cámara oculta de Franz Schalling, policía alemán desplazado a Chelmno y encargado de montar guardia en el castillo desde donde partían los camiones, ha narrado los detalles del gaseamiento: “(Lanzmann) Et quel était le système? Comment, avec quoi tuait-on? (Schalling) Les gaz d’échappement. (Lanzmann) Les gaz d’échappement? (Schalling) Ça se passait ainsi : un des Polonais criait : “Gaz!” Alors le chauffer allait sous le camion, pour y fixer le tuyau qui permettait le passage du gaz vers l’intérieur du véhicule. Le gaz de moteur. (Lanzmann) Comment le gaz pénétrait-il? (Schalling) Par un boyau. Un conduit. Il trafiquait sous le camion, quoi au juste, je ne sais pas. (Lanzmann 2985: 92)

que eran incinerados los judíos y el montaje, mediante un corte brusco, nos muestra el humo de un complejo fabril. Un título nos informa de que estas chimeneas se encuentran en la cuenca industrial alemana por antonomasia, la Ruhr. Lanzmann empieza una lectura en alemán (1:48:03) para traducirla inmediatamente. Reproducimos todo el fragmento:

Geheime Reichssache, Affaire secrète du Reich

Berlin, le 5 juin 1942

Changements à apporter aux véhicules spéciaux actuellement en service à Kulmhof, Chelmo, et à ceux qui sont en construction.

Depuis le mois de décembre 1941, quatre-vingt-dix-sept mille ont été traités (verarbeitet, en allemand) par les trois voitures en service sans incidents majeurs. Cependant, compte tenu des observations faites jusqu'alors, les changements techniques suivants s'imposent:

1. Le chargement normal des camions est généralement de neuf à dix par mètre carré. Dans les voitures Saurer, qui sont très volumineuses, l'utilisation maximale de l'espace n'est pas possible. Non pas à cause d'une surcharge éventuelle, mais parce que le chargement à la capacité maximale aurait des répercussions sur la tenue de route du véhicule. Une diminution de l'espace de chargement paraît donc nécessaire. Il faudrait absolument réduire cet espace d'un mètre, au lieu de chercher à résoudre le problème, comme on l'a fait jusqu'à présent, en diminuant le nombre des pièces à charger. Ce dernier procédé a le désavantage d'entraîner un temps de fonctionnement plus long, car l'espace vide doit également être rempli d'oxyde de carbone. En revanche, si l'on diminue l'espace de chargement, tout en chargeant à bloc le véhicule, le temps de fonctionnement peut être considérablement abrégé. Les constructeurs de l'engin nous ont dit lors d'une conversation que la réduction de la partie arrière du camion entraînera un déséquilibre fâcheux. Le train avant, prétendent-ils, serait en effet surchargé. Mais en réalité l'équilibre se rétablit involontairement par le fait que la marchandise chargée montre, pendant le fonctionnement, une tendance naturelle à se bousculer vers les portes arrière et se trouve à la fin de l'opération couchée surtout à cet endroit. Ainsi aucune surcharge du train avant ne se produit.

2. Il faut protéger l'éclairage contre la destruction plus qu'on ne l'a fait jusqu'à présent. Des grillages en fer doivent entourer les lampes afin d'éviter qu'elles ne soient endommagées. La pratique a démontré qu'on pouvait se passer de lampes, étant donné que celles-ci ne sont apparemment jamais utilisées. Cependant, on a pu observer qu'au moment de la fermeture des portes, le chargement se presse toujours fortement vers celles-ci dès que l'obscurité survient. Ceci résulte du fait que le chargement se précipite naturellement vers la lumière lorsque l'obscurité se fait, ce qui rend la fermeture des portes difficile. En outre, on a pu observer qu'à cause du caractère inquiétant de l'obscurité les cris éclatent toujours au moment de la fermeture des portes. Il serait donc opportun d'allumer l'éclairage avant et pendant les premières minutes du fonctionnement.

3. Pour un nettoyage facile du véhicule, il faut disposer au milieu du plancher un trou de vidange bien étanche. Le couvercle du trou, d'un diamètre de 200 à 300 mm, sera pourvu d'un siphon couché, de façon à ce que les liquides fluides puissent déjà s'écouler pendant le fonctionnement. Au moment du nettoyage, le trou de vidange servira à l'écoulement des grosses saletés.

Les changements techniques mentionnés ci-dessus doivent être apportés aux véhicules en service uniquement au moment où ceux-ci auront besoin d'être réparés. Quant aux dix véhicules neufs commandés chez Saurer, ils devront dans toute la mesure du possible être aménagés avec toutes les innovations et changements déduits de la pratique et de l'expérience.

Soumis à la décision du Gruppenleiter II D,

SS-Obersturmbannführer Walter Rauff.

Signé Just.

(Ibid.: 116-8)

Tras la lectura del encabezamiento del informe con el plano fijo de la chimenea expulsando su densa humareda, la imagen pasa a un *travelling* desde el lateral de un vehículo (1:48: 27) sobre un entramado elevado de tuberías conductoras de gases o líquidos a enormes silos. El paisaje es el típicamente industrial, pero las conducciones y las chimeneas desde las que brotan llamas o expulsan densas humaredas están fuertemente connotadas por el tema introducido en las secuencias anteriores y el contenido de la banda sonora. La lectura del documento va acompañada acústicamente del ruido del tráfico rodado de la carretera por la que circula la cámara. Al introducir la locución la segunda modificación solicitada en el informe, respecto a la iluminación del interior de los camiones, la imagen corta para ofrecer un *travelling* frontal del mismo paisaje con la única diferencia de una importante disminución de luz, lo que provoca que los coches que circulan en sentido contrario solo sean percibidos por la luz de sus faros. Una ligera panorámica hacia la izquierda y arriba lo convierte de nuevo en un *travelling* lateral contrapicado de las conducciones y chimeneas.



Cuando Lanzmann termina la lectura de la tercera modificación sugerida por el informe, un corte (1:53:37) nos muestra el primer plano de un camión Saurer avanzando por la carretera. La cámara se halla en la parte posterior del vehículo que circula escasamente avanzado por lo que resulta posible ver el símbolo de Saurer en el centro del morro del vehículo que ocupa todo el plano. Sobre este símbolo se va cerrando el plano hasta captarlo en plano de detalle. La imagen salta sobre un primerísimo plano del guardabarros de la rueda trasera izquierda del vehículo, donde es perfectamente legible la marca del camión para acompañar las últimas palabras leídas. El plano se abre ligeramente para captar el lateral inferior del camión en el que un tubo delante de la rueda

recuerda, si no es, un tubo de escape. Nada ha sido dejado al azar en esta puesta en escena²⁹³: la velocidad constante del *travelling*, la emanación de gases y las llamas de las chimeneas, las conducciones mediante tuberías, las lejanas luces del tráfico en la oscuridad, el hipnótico acercamiento al símbolo distintivo de los camiones Saurer, el constante rodar de la rueda y el tubo cilíndrico situado en los bajos del camión. Todo remite al gaseamiento, a los testimonios precedentes y, sobre todo, pone en imágenes el explícito contenido del documento burocrático.

Difícil pensar en un documento que ejemplifique con mayor nitidez la opinión de Hilberg respecto a la apropiación e innovación burocrática del exterminio. Más evidente resulta todavía su imposible catalogación como banal. Tras las escabrosas escenas descritas por Falborski y Srebniak, el documento aquí presente se hace eco del buen funcionamiento –en poco más de seis meses, “quatre-vingt-dix-sept mille ont été traités (verarbeitet)”– y la ausencia de “incidents majeurs”, propone mejoras dictadas por la experiencia para optimizar todo el proceso, recoge en su aséptico lenguaje burocrático los movimientos de pánico –“la marchandise chargée montre, pendant le fonctionne-



ment, une tendance naturelle à se bousculer vers les portes arrière et se retrouve à la fin de l’opération couchée surtout à cet endroit”–, el frío cálculo que cuenta con la desesperación de las víctimas para facilitar y silenciar el exterminio –“Ceci résulte du fait que le chargement se précipite naturellement vers la lumière lorsque l’obscurité se fait, ce qui rend la fermeture des portes difficile. En outre, on a pu observer qu’à cause du caractère inquiétant de l’obscurité les cris éclatent toujours au

293 Ya mencionamos anteriormente que la furgoneta en la que viaja la unidad móvil de la cámara oculta aparecía en una cuneta en uno de los primeros *travellings*.

moment de la fermeture des portes”– y hasta asume la horrenda tarea de la limpieza de los camiones con su propuesta de un “trou de vidange bein étanche” para “l’écoulement des grosses saletés”. No se percibe en el lenguaje burocrático de Just, firmante del informe, el goce sádico del depravado, pero sí toda la gélida crueldad que dio el paso decisivo en la historia del antisemitismo.

La intervención introductoria de Hilberg, la operación de montaje, que sitúa la lectura del documento tras el testimonio de testigo y superviviente²⁹⁴, y el contenido del informe invalidan por completo la percepción banal de los burócratas del exterminio. La banalidad describe la inhibición moral de burócratas que niega todo vínculo entre su quehacer cotidiano y sus consecuencias asesinas. La antagónica posición moral de Lanzmann se plasma en la puesta en escena. No solo las palabras del informe tienen un innegable carácter asesino en ese maridaje de exterminio, burocratización e industria, sino que los elementos actuales y cotidianos del paisaje industrial alemán remiten al Holocausto. Con su solapamiento de tiempos y elementos, *Shoah* remite a un crimen fundacional de un nuevo orden moral que estructura el presente.

2.B SOBRE LA BANALIDAD DE LOS VERDUGOS

La película retorna sobre este tipo de verdugos en distintas ocasiones. Ya analizamos en el capítulo anterior el desvelamiento de la inmoralidad de Franz Grassler, especialmente contrastado con la integridad de Adam Czerniakow. En este apartado nos ocuparemos de otro fragmento que gira alrededor de un burócrata, cuyas funciones quedaban más distantes del exterminio, otro documento y un intérprete. En esta ocasión, la película cuenta con la entrevista a un burócrata implicado en el exterminio de los judíos, concretamente en la deportación de los judíos a los campos de exterminio en Polonia. Walter Stier, exmiembro del partido nazi y jefe de la oficina 33 de la Reichsbahn, ferrocarriles del Reich, era el responsable de los horarios de todos los trenes especiales que circulaban por Polonia. Pero su entrevista se enmarca en una secuencia mucho más extensa que tiene como tema las deportaciones. Aunque la presencia de los trenes en *Shoah* es reiterativa y ya hemos visto otros fragmentos en los que la llegada de los trenes era uno de los temas principales, es aquí donde el transporte adquiere un protagonismo excepcional. El fragmento que nos interesa se extiende durante más de cuarenta minutos del tercer disco del DVD (1:13:17 a 1:54:16) e incluye la filmación de los supervivientes griegos de Corfú, con cámara oculta a Walter Stier y una larga secuencia en la que Raul Hilberg analiza una hoja de ruta de un tren con destino a Treblinka y el transporte especial de los judíos griegos de Salónica a Auschwitz. Como hemos visto en otras ocasiones, el montaje dispuesto por Lanzmann

294 La desestabilización del camión al tomar una curva o el insuficiente tiempo de gaseamiento que eran las causas de los espeluznantes relatos de Falborski y Srebnik también son el objeto de este informe, sin embargo, la perspectiva no puede ser más antagónica.

opera para que las evasivas de los implicados en el exterminio queden moralmente catalogadas antes de su entrevista y desveladas con secuencias posteriores. Así sucede en esta ocasión, incluso antes de iniciarse el fragmento dedicado a los supervivientes de Corfú, cuando la secuencia anterior con el testimonio de Filip Müller recuerda que el exterminio comenzaba con las condiciones de la deportación:

....

Mais les autres, imaginez donc: les Juifs de Grèce, ceux de Hongrie, ceux de Corfou, qui avaient voyagé pendant dix ou douze jours, affamés, pas une goutte d'eau, morts de soif, à leur arrivée ceux-là étaient comme fous. Avec eux il en allait autrement. Ils leur disaient: "Déshabillez-vous et aussitôt vous aurez chacun un bol de thé".

Et ces Juifs étaient dans un tel état, à cause de l'interminable épreuve du voyage, que toute leur pensée, leur pensée entière était centrée sur ce seul but : éteindre leur soif. Et les bourreaux le savaient bien. C'était, dirais-je, programmé d'avance, un processus d'extermination programmé, calculé : on les affaiblissait à ce point, on ne leur donnait rien à boire, afin qu'ils courent aux chambres à gaz. En réalité, ces gens étaient déjà presque exterminés avant même la chambre à gaz.

Imaginez les enfants. Ils suppliaient leur mères, ils criaient : "Maman, par pitié, de l'eau, de l'eau!" Et les adultes aussi, qui n'avaient pas bu depuis des jours, avaient la même obsession. Leur parler n'aurait eu aucun sens. (Lanzmann 1985: 142-3)

Tras las palabras de Müller, por corte directo (1:13:17), la película nos ofrece un plano general del mar con una localidad costera al fondo. Un travelling frontal por el mar nos acerca a la costa, mientras un título nos informa de que la localidad no es otra que Corfú. El siguiente plano, desde un carro tirado por un adornadísimo caballo cargado de cascabeles, recorre una carretera costera propia de una estampa claramente mediterránea. Estamos ante un paisaje extraño en la película y en sus construcciones, calles angostas, empinadas y ropa tendida en las muy soleadas fachadas, se recrea la cámara. Las manos de un artesano batiendo la hojalata parecen haber capturado a la película en un documental etnográfico. Un pequeño desplazamiento de cámara nos muestra su antebrazo con el tatuaje de una sigla A (por Auschwitz) y un número. Hace calor y otros artesanos andan ocupados en sus quehaceres con los brazos arremangados. En todos ellos, la cámara descubre el siniestro tatuaje. No ofrecemos un análisis detallado de esta larga secuencia de más de veinte minutos por exceder nuestro objetivo, aunque somos conscientes de que presenta singularidades excepcionales en la película²⁹⁵ que reflejan el afecto especial de Lanzmann por estos "judíos de las soleadas orillas del mar Jónico, dulces judíos, tiernos judíos de Albert Cohen" (Lanzmann 2011: 39-40), pero sí nos detendremos en dos momentos por el gran dramatismo del primero y por la información sobre las excepcionalmente horripilantes condiciones de su transporte a Auschwitz del segundo.

Moshe Mordo, el primer artesano que trabajaba la hojalata y quien con una inocente sonrisa infantil nos ha mostrado un juego gráfico mediante el cual "cuatro cerdos hacen un hitler", sostiene en sus manos los retratos de un par de niños, un anciano y una joven pareja (1:18:15). Sobre esta imagen y en un rudimentario italiano comienza su relato:

295 Es la única comunidad de supervivientes que se muestra en su actualidad vital: oficinas, sinagoga...



Mordo: *Mon aîné avait dix-sept ans, le cadet quinze ans. Encore deux autres enfants tués avec la maman, oui, quatre enfants.*

Lanzmann: *Et votre père aussi?*

Mordo: *Mon papa aussi*

Lanzmann: *Quel âge, le père?*

Mordo: *Quatre-vingt-cinq ans, mon papa, il était vieux*

Lanzmann: *Il est mort à Auschwitz?*

Mordo: *Oui, Auschwitz, quatre-vingt-cinq et il est mort à Birkenau, mon père.*

Lanzmann: *Il a fait tout le voyage?*

Mordo: *Oui, toute la famille est morte. D'abord le gaz, après le crématoire.* (Lanzmann 1985: 143-4)

El lenguaje casi monosilábico del único superviviente de la familia, junto con el primer plano de su rostro anciano lleno de tics, con ojos vidriosos y leve sonrisa ante la constatación de la excepcional resistencia de un padre que a sus ochenta y cinco años soportó la deportación subrayan el patetismo del relato sobre el gaseamiento e incineración de toda su familia: cuatro hijos, mujer y padre.

Tras una secuencia de la comunidad judía superviviente en la sinagoga de Corfú, Armando Aaron, presidente de la comunidad judía local y superviviente, narra la detención, expoliación y deportación de los judíos. Citamos sus últimas palabras referentes a las condiciones del transporte a Auschwitz:

Lanzmann: *Sur les mille sept cents personnes qui ont été déportées...*

Aaron: *... cent vingt-deux ont survécu. 95% ont péri.*

Lanzmann: *Ça a été long le voyage de Corfou à Auschwitz?*

Aaron: *Nous nous sommes arrêtés ici le 9 de juin et nous sommes définitivement arrivés le 29. Et le 29, la nuit, ont été brûlés la plupart.*

Lanzmann: *Le voyage a duré du 9 au 29 juin?*

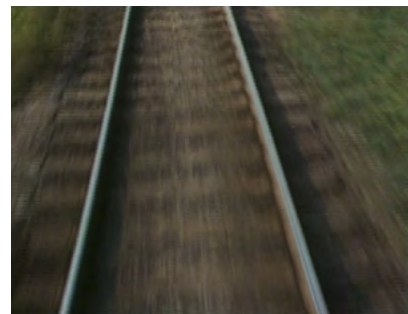
Aaron: *Ici, nous sommes restés à peu près cinq jours. Ici à la forteresse. Personne n'osait s'évader et laisser son père, sa mère, ses frères. Nous avions une solidarité, même familiale. Le 11 de juin est parti le premier groupe. Moi, je suis parti au deuxième envoi du 15 de juin.*

Lanzmann: *Cette quel genre de bateau?*

Aaron: *Zattera, c'est-à-dire des barils avec des planches. Il été tiré par un petit bateau où il y avait des Allemands. Sur notre bateau, il y avait un, deux ou trois gardes, c'est-à-dire pas beaucoup d'Allemands, mais c'était la terreur, comme vous comprenez bien, qui était le meilleur gardien.*

Lanzmann: *Et les conditions du voyage?*

Aaron: *Terribles. Terribles. Sans eau, sans rien à manger, quatre-vingt-dix wagons²⁹⁶, où on pouvait rester seulement vingt bêtes, tous debout, beaucoup sont morts. Et les morts, on les mettait dans un autre wagon, avec du chlore. Ils les ont brûlés, même les morts, à Auschwitz.* (Ibid.:146-7)



296 La transcripción comete un error aquí. En un ajustado francés, Aaron dice “quatre-vingt-dix dans un petit wagon” por lo que no hace referencia a la longitud del convoy y sí al amontonamiento humano en cada uno de ellos.

Víctimas y verdugos en Shoah (Claude Lanzmann, 1985). Genealogía y análisis de un estado de la memoria del Holocausto
Arturo Lozano Aguilar

Las últimas palabras del presidente de la comunidad judía de Corfú son acompañadas con un *travelling* de alejamiento de la costa sobre una embarcación. Un primer plano de la estela dejada por la embarcación, con una mezcla sonora que introduce encima del ruido del agua el traqueteo de un vagón, corta (1.28:10) sobre un primerísimo plano de los raíles que van quedando atrás, mientras escuchamos las condiciones del viaje. Un plano picado desde la parte superior del tren nos muestra la chimenea de la locomotora (1:28:49) y un título nos informa: “Próximo personaje: Walter Stier, exmiembro del partido nazi, antiguo jefe de la oficina 33 de la Reichsbahn, ferrocarriles del Recih”. La imagen muestra un primer plano de los engranajes que conectan la transmisión de la locomotora con los vagones. Como es frecuente en *Shoah*, las entrevistas con los participantes en los crímenes nazis se califican por adelantado mediante el montaje. El clímax emotivo de Mordo y la descripción de las condiciones extremas de los transportes anteceden la entrevista con el burócrata encargado de esos transportes. Como sus palabras nos mostrarán, la actitud elusiva respecto a sus antiguas tareas y responsabilidades necesita ser contrastada con la realidad presentada por la película. El montaje, en el que la voz del encargado del tráfico ferroviario es contigua a la descripción de Aaron sobre las imágenes de esa locomotora, y el contenido icónico, la conexión de la locomotora y los vagones, refuerzan la vinculación entre las rutinas burocráticas y sus consecuencias criminales.

Walter Stier fue el responsable de toda la coordinación horaria de los trenes especiales que circularon por Polonia. Un tren especial se caracteriza, como él dice, porque “il faut le commander spécialement, –il n’est formé que sur ordre– et les gens payent alors un tarif de groupe”. Aquí finaliza toda la solvente precisión de Stier, justo en el momento en que abandona toda la terminología burocrática que regía su trabajo. Ante la indirecta aproximación de Lanzmann sobre el porqué de esa abundante circulación de trenes especiales en Polonia durante la guerra las respuestas resultan vagas y elusivas refugiándose en la terminología oficial, “transport des transférés”, y precisiones



burocráticas, encargos de la Dirección General en Berlín. La petición de precisiones sobre quiénes eran los “transferés” inicia las contradictorias respuestas de un burócrata escondido sobre su desconocimiento y sobre la conveniencia de su desconocimiento:

Lanzmann: *Oui, très. Mais en général, à l'époque, qui "transférait"-on?*

Stier: *Non, Ça, nous ne le savions pas. C'est seulement en fuyant Varsovie que nous l'avons appris : il se serait agi des Juifs, de criminels et autres...*

Lanzmann: *Juifs, criminels...*

Stier: *Criminels. De tout.*

Lanzmann: *"Trains spéciaux" pour criminels ?*

Stier: *Non, non. Ce n'était qu'une façon de parler. Là-dessus, il fallait se taire. Si vous n'en aviez pas assez de la vie, il valait mieux ne pas piper.*

Lanzmann: *Mais saviez-vous alors que ces transports à destination de Treblinka ou Auschwitz...*

Stier: *Bien sûr que nous le savions! J'étais la dernière Direction : sans moi, ces trains ne touchaient pas au but. Par exemple, un train était formé à Essen, il devait passer par les districts de Wupertal, de Hanovre, Magdeburg, Berlin, Francfort/Oder, Posen, Varsovie, etc. Alors c'est moi...*

Lanzmann: *Saviez-vous que Treblinka signifiait extermination?*

Stier: *Non, bien sûr !*

Lanzmann: *Vous ne saviez rien?*

Stier: *Grand Dieu, non ! Comment l'aurions-nous su ? Je n'ai jamais mis les pieds à Treblinka. Je suis resté à Cracovie, à Varsovie, vissé à mon bureau.*

Lanzmann: *Vous étiez un...*

Stier: *J'étais un pur bureaucrate.*

Lanzmann: *Je vois. Mais c'est étonnant que vous, de la "section des trains spéciaux", n'ayez jamais rien su de la Solution finale.*

Stier: *C'était la guerre...*

Lanzmann: *Il y en avait d'autres, dans les chemins de fer, qui savaient. Par exemple, les chefs de trains...*

Stier: *Eux ont vu, ils ont vu, mais ce qui se passait, je...*

Lanzmann: *Qu'était Treblinka pour vous? Ou Auschwitz?*

Stier: *Oui, oui. Treblinka, Belzec et tous ces noms, pour nous, c'étaient des camps de concentration.*

Lanzmann: *Une destination...*

Stier: *Oui, rien d'autre.*

Lanzmann: *Mais pas la mort.*

Stier: Non, non. Un hébergement. Par exemple, un train arrivant de Essen, ou de Cologne, ou d'ailleurs ; là-bas, il leur fallait de la place. La guerre, les Alliés qui avançaient toujours plus... et ces gens, nous devions les concentrer dans un camp.

Lanzmann: Quand avez-vous su exactement?

Stier: Eh bien... quand ça a été ébruité... Ébruité, chuchoté... jamais dit ouvertement. Grand Dieu non, on serait tout de suite venu vous chercher! Des bruits...

Lanzmann: Des rumeurs?

Stier: Des rumeurs, c'est ça...

Lanzmann: Pendant la guerre?

Stier: Vers la fin de la guerre.

Lanzmann: Pas en 1942?

Stier: Non, non. Grand Dieu non ! Aucun signe ! C'était, voyons, fin 1944, peut-être...

Lanzmann: Fin 1944?

Stier: Pas avant.

Lanzmann: Et qu'avez-vous...

Stier: On racontait que les gens étaient envoyés dans des camps de concentration et que les moins vigoureux ne survivraient sans doute pas.

Lanzmann: L'extermination a été une surprise pour vous?

Stier: Totale, oui.

Lanzmann: Aucune idée?

Stier: Pas la moindre! Comme ce camp, quel est son nom, voyons... qui appartenait au district d'Oppeln... j'y suis : Auschwitz!

Lanzmann: Oui. Auschwitz dépendait d'Oppeln.

Stier: Oppeln, oui. Auschwitz n'était pas loin de Cracovie.

Lanzmann: C'est vrai.

Stier: Pourtant, on n'en a jamais entendu parler.

Lanzmann: Auschwitz-Cracovie, c'est soixante kilomètres.

Stier: Oui, c'est vraiment tout près! Et nous ignorions tout. Pas un indice!

Lanzmann: Mais vous saviez au moins que les Nazis, que Hitler n'aimaient pas les Juifs?

Stier: Ça, oui. C'était notoire, publié. Ça n'était pas un secret. Mais leur extermination, première nouvelle! Même aujourd'hui, il y en a qui la contestent : "impossible qu'il y ait eu autant des Juifs!" Ont-ils raison? Je ne sais pas, c'est ce qui se dit. De toute façon, excusez le mot, c'est une cochonnerie!

Lanzmann: Quoi donc?

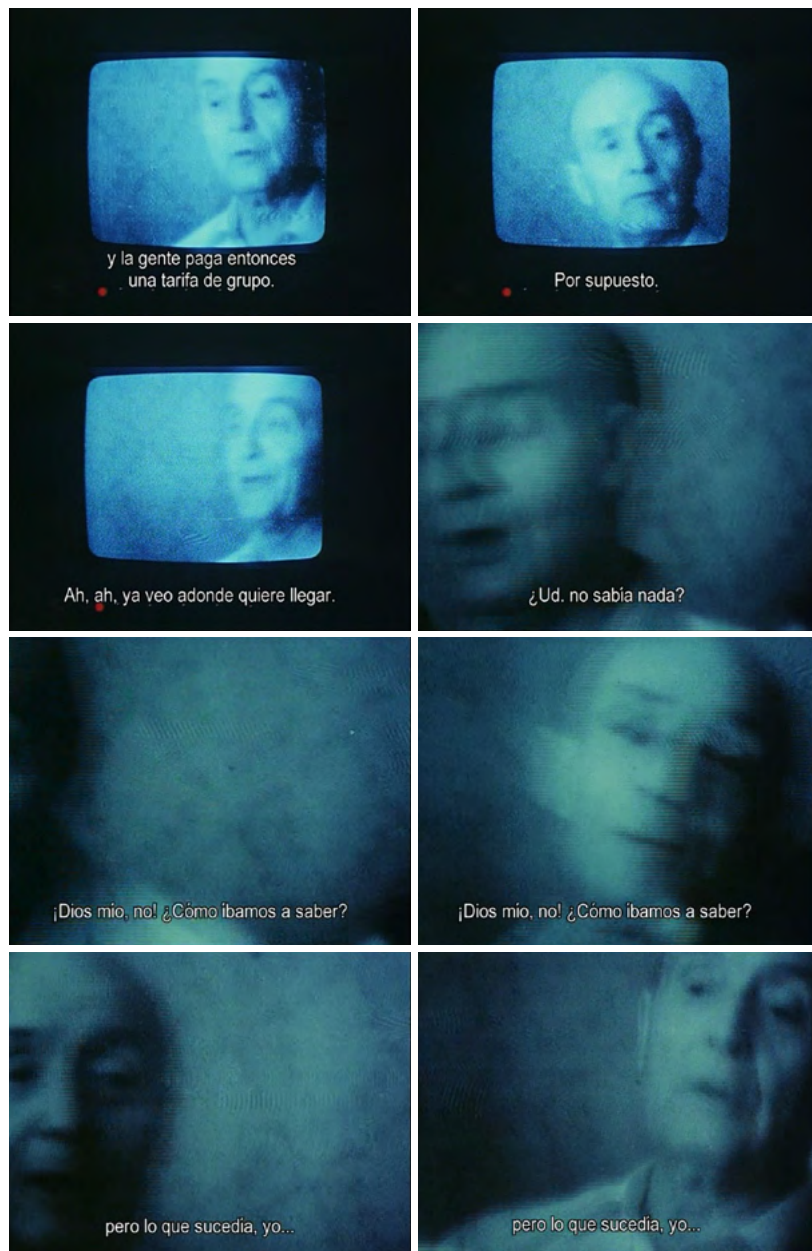
Stier: *L'extermination. Chacun l'a condamnée. Tous les honnêtes gens! Mais por ce qui est d'avoir su... ça non!*

Lanzmann: *Oui, mais les Polonais, par exemple, -la population polonaise-, ils ont tout su.*

Stier: *Ça n'a rien d'étonnant, Dr. Sorel... Ils vivaient à proximité, ils entendaient, ils parlaient... Et eux n'étaient pas obligés de se taire!* (Lanzmann 1985: 149-151)

Durante la primera parte de la entrevista, en la que Stier responde con solvencia sobre sus destinos profesionales en la Polonia ocupada, la imagen nos muestra distintos planos de la locomotora conducida por Gawkowski, solapando la banalidad de la carrera profesional del entrevistado con esa máquina de vapor conocida por el espectador que se dirige a Treblinka. Cuando Lanzmann empieza a conducir la entrevista hacia su objeto de interés al preguntar en qué se diferencia un tren especial de uno normal (1:31:28) la película reproduce el monitor remoto de la cámara oculta con un primer plano de Stier. Mientras las respuestas giran en torno a las características y vigencia de los trenes especiales, Stier muestra un hieratismo y gran dominio que desaparece en cuanto reconoce el interés de Lanzmann (1:33:12) –“Ah, ah! Je vois où vous voulez en venir” (Lanzmann 1985: 148) –. Un gran autocontrol de su gestualidad coincide con las respuestas en las que puede moverse en su cómoda jerga profesional sobre órdenes ministeriales, direcciones generales y demás.

Las preguntas de Lanzmann sobre el referente real al que se refiere ese vocabulario funcional desatan un lenguaje corporal del entrevistado que muestra su nerviosismo e incomodidad con

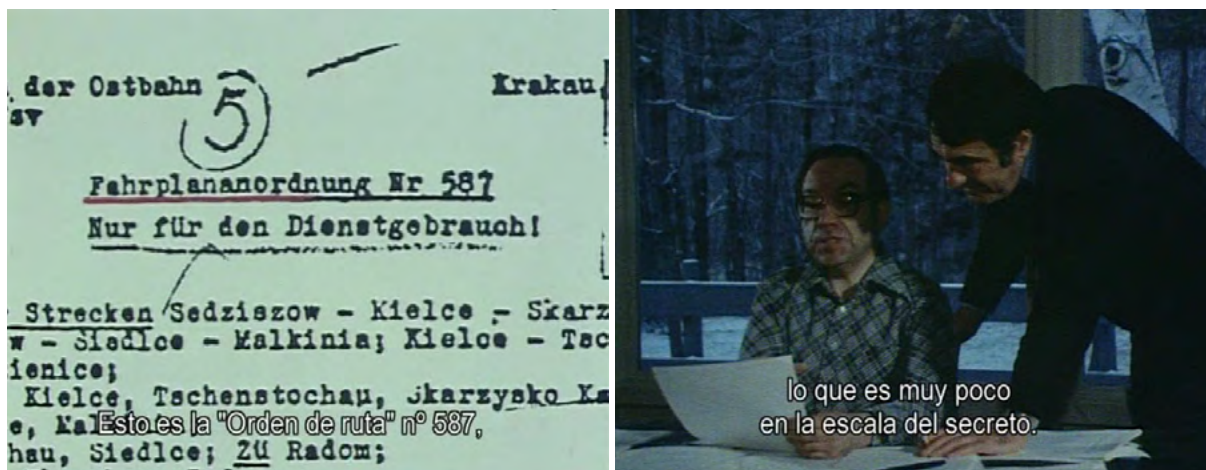


aspavientos de las manos, movimientos del tronco que le hacen salirse del cuadro en repetidas ocasiones, aceleración en el habla, toses y carraspeos. Esta secuencia es un perfecto ejemplo de los limitados resultados de las entrevistas con estos funcionarios del exterminio. La impermeabilidad burocrática que mantuvo limpias sus manos del descomunal crimen en el que participaron sirve igualmente para conservar, cuarenta años después, sus conciencias en paz. Sus constantes contradicciones entre su lenguaje administrativo y su referente, sobre su inconcebible desconocimiento de las consecuencias de su trabajo diario y la obligación de silenciarlas encuentran su actualización en la introducción de las dudas sobre la verdad del exterminio, su catalogación como “cochonnerie” y la condena generalizada de “tous les honnêtes gens”.

El montaje de Stier en *Shoah* no encuentra su razón de ser en las informaciones que proporciona sobre el genocidio ni en el reconocimiento de su participación en él, su presencia se justifica por la refutación del elusivo concepto de la banalidad de muchos de los participantes. La banalidad se fundamenta en la incapacidad de los cómplices para juzgar sobre sus acciones y lo que la película pone en escena es que la aludida incapacidad para juzgar sus quehaceres no era consecuencia de un desconocimiento, sino un interesado cálculo. La banalidad es una respuesta evasiva de responsabilidades morales en la posguerra que también posibilitó la complicidad de “honnêtes gens” en un crimen gigantesco, pero no una novedosa cuestión ética.

Con las palabras de Stier sobre su obligación de callar lo que anteriormente había declarado desconocer, la imagen nos muestra un picado de la locomotora con Gawkowski asomado (1:39:29). Con el único sonido del tren, seguimos avanzando hasta que la locomotora se detenga (1:40:33) junto al cartel de Treblinka. Gawkowski se vuelca sobre la ventanilla, dirige su mirada hacia los vagones inexistentes y reproduce el gesto del degüello por dos veces. Estamos ante otra toma de la llegada de Gawkowski conduciendo la locomotora a la estación de Treblinka, similar a la que sirvió de presentación del maquinista pero con otra posición de cámara. Un gesto que, como vimos, catalogó moralmente a todos los testigos polacos perfectos conocedores del destino de los trenes cierra el fragmento de Stier.





Por corte directo (1:40:41), vemos un primerísimo plano del encabezamiento de un documento de época²⁹⁷. La voz en off de Hilberg viene rápidamente en ayuda del espectador: “Ceci est “l’ordre de route” n° 587, typique des trains spéciaux. Le numéro vous donne une idée de leur nombre. Au-dessous, “Nur für den Dienstgebrauch”: “Reservé à l’usage interne”, ce qui est très bas dans l’échelle du secret” (Ibíd.: 152). Resulta evidente que vamos a adentrarnos en la tarea cotidiana de Stier a través del análisis de un documento cualquiera entre los que se amontonaban diariamente en su escritorio. Las primeras palabras de Hilberg nos informan sobre el gran número de trenes especiales y sobre la escasa confidencialidad que pesaba sobre estos transportes. El argumento invalida las palabras de Stier sobre la obligación de silencio impuesta, pero Hilberg, fiel a su agudeza interpretativa, se pregunta por este escaso secretismo de un documento destinado a todos los jefes de estación y su respuesta apunta a la refutación de la banalidad de los burócratas: “Or, la clé de toute l’opération sur le plan psychologique était de ne jamais nommer ce qui était en train de s’accomplir. Ne rien dire. Faire les choses. Ne pas les décrire”.

La continuación de su interpretación abunda en la idea del escaso camuflaje de este tipo de documentos que no esconden nada y en los cuales todo resulta evidente: origen, destino, nomenclatura específica para todos los trenes que conducían a un campo de exterminio, los retornos completamente vacíos, su incensante tráfico, su longitud, su exceso de carga y unos horarios previstos que comprendían la limpieza y puesta de nuevo en marcha del tráfico mortal. Es decir, no existía secreto sobre la cuestión, simplemente no se mencionaba explícitamente, de lo que cabe deducir una complicidad mayor de los redactores y receptores de estos documentos, ya que no necesitaban detalles precisos para la perfecta ejecución de sus tareas, “Ne rien dire. Faire les choses”²⁹⁸. Sin em-

297 Vicente Sanchez-Biosca realiza un análisis pormenorizado de cómo este documento es actualizado por la interpretación de Hilberg ante la cámara de Lanzmann (Sánchez-Biosca 2014).

298 “Ese documento está cifrado y hay que leerlo en clave, recurriendo al indispensable conocimiento del lenguaje de los verdugos” (Sánchez-Biosca ibíd.)

bargo, la significación del documento se evidencia en la película desde la posición moral encarnada por Hilberg:

Hilberg: *C'est ce qu'on appelle un "ordre de route". Et si vous faites le compte des trains pleins... nous parlons peut-être de dix mille Juifs morts sur ce seul "ordre de route"*

Lanzmann: *Plus de dix mille!*

Hilberg: *Soyons modestes.*

Lanzmann: *Mais pourquoi un pareil document est-il si fascinant? Car j'étais à Treblinka et considérer à la fois Treblinka et le document...*

Hilberg: *Quand j'ai en main une telle pièce, surtout s'agissant d'une pièce originale, je sais que le bureaucrate de l'époque l'a eu lui-même entre les mains. C'est un artefact. C'est tout ce qui demeure. Les morts ne sont plus là. (Lanzmann 1985: 154)*

Nos encontramos ante el mismo lenguaje ejecutivo no explícito que desplazó a millones de judíos hasta los centros de exterminio, pero las perspectivas de ambos personajes enfrentan dos antagonistas morales: el primero se escuda en la superficialidad del lenguaje administrativo para desvincularse completamente de las consecuencias reales de dicho lenguaje; para el segundo, por el contrario, este lenguaje es la única vía de acceso a los muertos.

La secuencia alternaba los primeros planos del documento con el del historiador hasta un corte abrupto coincidente con las últimas palabras citadas (1:47:18) sobre un paisaje polaco. Una panorámica recorre un claro del bosque, un título lo identifica, "Treblinka- La estación", hasta dar con las vías del tren. Un corte sobre un nudo ferroviario (1:47:44) acompaña la reanudación de las explicaciones de Hilberg sobre las condiciones de los transportes organizados por la Reichsbahn: tarifas de grupos, reducción de precio para menores de diez años, gratuidad para los menores de cuatro, billete simple para los judíos y de ida y vuelta solo para los guardias, mantenimiento de las tarifas charter incluso cuando no se alcanzaba el mínimo de pasajeros requeridos, facturación suplementaria por los desperfectos ocasionados consecuencia de unas condiciones en las que moría entre un 5 y un 10% de los pasajeros, cierta flexibilidad en el pago por adelantado de los transportes, gestión centralizada en la Agencia de viajes de Europa central... En definitiva, nos encontramos con una administración eficiente que aplica su amplia experiencia en la organización de viajes a la novedosa deportación de víctimas:

Hilberg: *Absolument, l'agence officielle! Elle expédiait les gens aux chambres à gaz ou les vacanciers vers leur villégiature préférée. C'était le même bureau, la même procédure, la même facturation.*

Lanzmann: *Aucune différence!*

Hilberg: *Aucune différence. Et chacun faisait ce travail comme s'il était le plus normal du monde.*

Lanzmann: *Et il ne l'était pas!*

Hilberg: *Non, il ne l'était pas. (Lanzmann 1985: 155)*



TREBLINKA - LA ESTACIÓN

El que se empleasen a sus tareas diarias, ya sea con una finalidad turística o exterminadora, no garantiza la banalidad de la última. Lo que determinaba la abyecta moralidad de la empresa no era la aplicación de unos protocolos tipificados y convenientes, sino que estos estaban plegados a los objetivos perseguidos. En este sentido continúa Hilberg con un caso verdaderamente complicado para la lógica burocrática y que necesitó de grandes dosis de flexibilidad para cumplir con su cometido:

Hilberg: *Et même les règles compliquées de change étaient observées si des frontières devaient être franchies, ce qui n'était pas rare.*

Lanzmann: *Par exemple?*

Hilberg: *Eh bien, le cas le plus intéressant est la Grèce, les transports de Salonique, au printemps 1943 : quarante-six mille victimes, une distance considérable. Même au tarif groupe, la facture se montait à deux millions de marks. C'était une somme! Et le principe de base est le même encore aujourd'hui, partout dans le monde. On paie en la monnaie du pays d'origine, mais il faut rembourser les chemins de fer des pays traversés dans leur propre monnaie.*

Lanzmann: *De Salonique, ils passaient par la Grèce... C'étaient les drachmes.*

Hilberg: *Oui, et puis ils empruntaient les réseaux serbe et croate, enfin la Reichsbahn, qui voulait des marks. Et, ironie, le commandant militaire de Salonique, responsable en dernier ressort du paiement de l'opération, n'avait pas les marks. Mais il avait des drachmes. Ceux-ci provenaient des biens juifs confisqués, utilisés précisément à cette fin: c'était de l'autofinancement. Les SS, ou l'armée, confisquaient les biens juifs et avec les dépôts bancaires, finançaient les transports.*

Lanzmann: *Les Juifs eux-mêmes payaient donc pour leur mort!*

Hilberg: *Absolument. N'oubliez jamais: il n'y avait pas de budget pour la Destruction.*

Parfait, les dépôts juifs avaient été confisqués, mais ils étaient en monnaie grecque. La Reichsbahn exigeait des marks! Mais comment changer les drachmes en marks? Vous aviez des contrôles de change partout en Europe occupée. Une solution : trouver des marks sur place, dans les pays même. Mais comment? Ce n'était pas facile en temps de guerre. Et donc, pour une fois, il y eut une faille: le transport pour Auschwitz se fit sans compensation. (Ibíd.: 155-6)

Nueva catalogación de esta burocracia implicada en el exterminio de los judíos. Cuando dio el salto asesino de veraneantes a víctimas simplemente tuvo que reajustar horarios y destinos sin mayores traumatismos; pero cuando se encontró con las particularidades de su nuevo cometido, la imposibilidad de pagar en las divisas exigidas el transporte, se flexibilizó para cumplir con los objetivos asignados. Aunque el transporte referido por Hilberg es el de los judíos de Salónica, el montaje de la película evidencia que la burocracia garantizaba el transporte, gaseado y cremación de los cuatro hijos, mujer y papá de Moshe Mordo, incluso a costa de renunciar al precepto organizativo del pago del transporte por adelantado y en divisas nacionales.

3

VERDUGOS

En *Shoah*, según las propias palabras de Lanzmann (2011: 462), “aparecen seis nazis”, tres filmados con cámara oculta y otros tres abiertamente, además de otros cinco que fueron entrevistados pero no incorporados en el montaje final²⁹⁹. Los tres filmados abiertamente son Olga Michelsohn (mujer del maestro nazi de las familias alemanas instaladas en Chelmno), Franz Grassler (adjunto del comisario del gueto de Varsovia) y Josef Oberhauser (adjunto de Christian Wirth, comandante del campo de exterminio de Belzec e inspector sobre el terreno de la Aktion Reinhardt). Los tres grabados mediante cámara oculta son Franz Schalling (policía destacado en el castillo de Chelmno), Walter Stier (jefe de la sección 33, encargada de los horarios de todos los trenes especiales que circularon en Polonia) y Franz Suchomel (participante en la Aktion T4 y guardia destinado a Treblinka). Que la declaración de Lanzmann los reúna en un mismo grupo demuestra la poca sutileza respecto a los distintos grados de responsabilidad en el crimen. Entre Olga Michelsohn, nazi y testigo pero sin ninguna relación con los gaseamientos en Chelmno, y Franz Suchomel u Oberhauser, miembros del personal SS de Treblinka y Belzec, hay toda una gradación de responsabilidad en el exterminio escasamente atendida por la perspectiva moral de *Shoah*³⁰⁰.

La óptica de Lanzmann a propósito de los verdugos queda claramente expuesta al referir la influencia ejercida por el libro de Gitta Sereny, *Into that Darkness*, con entrevistas a supervivientes y guardianes, fundamentalmente procedentes de Treblinka: “El tema de Sereny era por supuesto la

299 Los nombres de los no incluidos son: Hans Gewecke, gobernador militar Siauliai (Lituania); Karl Kretschmer, miembro del Eisantzgruppe C; Eduard Kryshack y Hans Prause, trabajadores de los ferrocarriles alemanes desplazados a Polonia durante la ocupación; y Heinz Schubert, condenado a muerte por su participación en la matanza de Simferopol (Crimea) e indultado por el alto comisario americano de la Alemania ocupada John McCloy.

300 El mismo Lanzmann en su catalogación de los entrevistados tiene poco en cuenta la participación más directa o indirecta en el crimen, como demuestra todo lo visto sobre los testigos polacos o su calificación de Stier como “el más despreciable de los nazis que figuran en *Shoah*” (Lanzmann 2011: 454).

muerte, pero en mi opinión su planteamiento quedaba en un plano puramente psicológico, ya que ella pretendía pensar sobre el mal, saber cómo unos padres de familia pueden tranquilamente asesinar en masa, tópico de toda una posteridad histórico literaria. En mi caso, por el contrario, desde el principio de la investigación, la estupefacción fue tan enorme que yo me agarraba con todas mis fuerzas a no tratar de comprender” (Lanzmann 2011: 418-9), para continuar en otro lugar:

...il y a quelque chose qui pour moi est un scandale intellectuel : la tentative de comprendre, historiquement, comme s'il y avait une sorte de genèse harmonieuse de la mort ... Pour moi le meurtre, qu'il soit d'ailleurs individuel ou de masse, est un acte incompréhensible... Il y a des moments où comprendre, c'est la folie même. (Deguy 1990: 289)

El acto gigantescamente criminal que fue el Holocausto amenaza con enloquecer a toda una posteridad que no se sitúa moralmente frente a él. Esa es la posición de *Shoah*. Los campos morales están decantados con anterioridad y el papel representativo conferido a los verdugos solo tiene cabida en la medida que produce el pasmo del espectador. Nada interesa del verdugo, ni las causas ni su propia participación, más que su testimonio de primera mano para acercarnos el acontecimiento en toda su crudeza. Resulta paradójico comprobar cómo la actitud beligerante de Lanzmann con los entrevistados cuyo testimonio pivota alrededor de la salvaguarda de su inocencia y obstruye un auténtico acercamiento a los hechos –Franz Grassler, Walter Stier– carece de sentido con aquellos otros mucho más preocupados por los crímenes –Franz Schalling y Franz Suchomel– que ofrecen sus declaraciones sin evasivas. El testimonio de Franz Schalling sobre los gaseamientos en Chelmno que encontramos en la película *incide*, dirigido por Lanzmann, en los detalles del proceso –las dimensiones del castillo, la exacta ubicación de los vestuarios, los tiempos, el tamaño de los camiones, la conexión de las conducciones del gas, el número de conductores, las aceleraciones del motor, los gritos–, pero no hay ninguna cuestión sobre su participación personal ni que pretenda desvelar la inmoralidad del testigo. *Shoah* no presta ninguna atención a los verdugos, más allá de su testimonio, cuando estos asumen explícitamente su complicidad con el crimen. Su culpabilidad es incuestionable, obviamente, pero el interés principal de *Shoah* reside en la actualidad del exterminio y el testimonio franco de los verdugos es capital en la recuperación del acontecimiento.

En este acercamiento a la muerte de los judíos en los campos de exterminio hay un testigo que destaca por encima de todos: Franz Suchomel. Franz Suchomel, alemán de los Sudetes y sastre de profesión, entró a trabajar en la sección fotográfica del programa de eutanasia (1940-1942)³⁰¹ desde donde fue transferido a Treblinka³⁰². Pero Franz Suchomel no es un descubrimiento de Lanzmann, pues previamente ya había sido un testimonio muy considerado durante el juicio de Treblinka, en el que fue condenado a siete años, y, sobre todo, en el libro citado anteriormente de Gitta Sereny dedi-

301 También conocida con el nombre de Aktion T4 y cuyo objetivo era la eliminación física en centros médicos de todos los enfermos incurables, personas con taras hereditarias, etc. y que asesinó, según algunas fuentes, a más de 200.000 personas.

302 El programa de eutanasia fue el laboratorio de la Aktion Reinhardt. Las técnicas y el personal, más de noventa personas, provenientes de este programa fueron trasladados a Polonia para ejecutar la Solución final.

cado a Franz Stangl, comandante de Treblinka. La valoración de la capacidad y predisposición a testificar de Suchomel que hacen Sereny y Lanzmann no son coincidentes. Para empezar, conviene citar algunos de los comentarios muy elogiosos de Sereny (1975) sobre el testimonio de Suchomel: “Suchomel, témoin méticuleux...” (172), “Un petit nombre –un très petit nombre– de ceux que j’ai rencontrés n’ont montré aucun désir de cacher, d’embellir ou de changer le passé de quelque façon que ce soit: Franz Suchomel, par exemple” (183), “Suchomel, dont la mémoire fidèle des individus et des événements est remarquable” (208), “... le dernier mot est resté à Suchomel pour qui se rappeler les détails sur Treblinka est devenu quelque chose comme une passion” (219), “Mais dans son rôle d’observateur impartial, c’est Suchomel qui a exprimé...” (222). Sabemos por el libro de Sereny que Suchomel se prestó a un día completo de entrevista con la autora y que mantuvo, muchas veces por propia iniciativa, una correspondencia con ella sobre sus recuerdos de Treblinka. No encontramos el mismo aprecio en Lanzmann. En sus memorias y otros artículos, el cineasta ha insistido en todas las trampas de las que se valió para obtener el testimonio de Suchomel –cámara oculta, ocultación de su verdadero proyecto, promesa de no citar su nombre–, en su “aprecio al dinero por encima de todas las cosas” (Lanzmann 2011: 444) y cómo una cantidad equivalente a unos dos mil euros posibilitó la entrevista.

Sin embargo, la verdadera divergencia sobre Suchomel se encuentra en los distintos propósitos que animan la obra de Sereny y Lanzmann. En su obra, titulada significativa *Into that Darkness*, la autora interrogó extensamente a Franz Stangl para, de la manera más desapasionada posible y con un espíritu abierto, “pénétrer la personnalité d’un homme qui s’était trouvé impliqué si étroitement dans l’accomplissement du mal le plus total qu’ait produit notre époque” (1975: 15). En este acercamiento, Suchomel era quien mejor podía ratificar o cuestionar algunas de las declaraciones de Stangl, más también una estación de paso hacia la comprensión de la profunda oscuridad del comandante de Treblinka. Suchomel era el responsable del taller de sastrería y de los judíos del oro, encargados de la recuperación del dinero y objetos preciosos que acompañaban a los deportados hasta su último destino, y, en palabras de Richard Glazar recogidas por Sereny, “... par rapport à d’autres, était relativement convenable... Cela ne veut pas dire que Suchomel ne nous battait pas, tous le faisaient” (1975: 195). La misma Sereny en su relación con Suchomel destaca que “L’attitude admirative affichée par Suchomel à l’égard des Juifs est aussi remarquable que sa mémoire et présente un certain intérêt psychologique” (209). Es decir, su incuestionable pertenencia al grupo de verdugos más implicados en el exterminio en los campos y en el programa de eutanasia queda matizada por sus funciones en sus dos destinos criminales –en el departamento fotográfico del programa T4 y responsable de la sastrería y los judíos del oro de Treblinka– así como cierta humanidad en su trato con los judíos.

En su autobiografía, Lanzmann califica a Suchomel, además de codicioso, como “un mentiroso con mucho aplomo” (443) al que, tras entonar la canción de Treblinka, “la dureza repentina

de sus ojos manifestaba que en aquel instante estaba totalmente poseído por su pasado de *Unterscharführer SS*³⁰³ y por el hombre sin piedad que era cuando tenía el poder de la vida y de la muerte” (451). Sin embargo, el interés del entrevistador no guarda ninguna relación con la condena de un probado verdugo.

Le dije que había leído sus declaraciones en el proceso de Treblinka y sus respuestas a las preguntas de Gitta Sereny. Mi presencia, añadí, no estaba motivada por un interés de orden psicológico, yo no era ni un juez, ni un fiscal, ni un cazador de nazis, así que conmigo no tendría nada que temer... Lo que yo le pedía a Suchomel era que ocupara el lugar y el punto de vista del pedagogo, yo me ponía frente a él adoptando la posición del alumno...

El completo desinterés por el verdugo se traduce en un intencionado montaje del testimonio ofrecido por el testigo. Contrastando la transcripción³⁰⁴ íntegra de la entrevista resulta evidente el rechazo de Lanzmann a una consideración ligeramente humana de Suchomel. En la entrevista, Suchomel dice haber llorado, rezado y pedido perdón a Dios a diario, pasar gran parte del tiempo destinado en Treblinka ebrio para poder soportarlo, sentirse profundamente avergonzado y culpable³⁰⁵, haber reconocido en todo momento la humanidad de los judíos que eran exterminados, llorar ante la interpretación de un cantante judío de “A jiddische Mamme” e interrumpir su testimonio y quebrarse en llantos al recordar cómo un antiguo oficial austriaco judío le pedía que diese testimonio de su aceptación heroica de la muerte. Ninguna de estas declaraciones encuentra hueco en *Shoah*, podría humanizar un testimonio censurado moralmente e instrumentalizado por el director. La compasión desplegada por Lanzmann con Gawkowski, a quien exonera de su participación en la conducción de los judíos a Treblinka, no alcanza al arrepentido Suchomel y le niega cualquier comentario que permita atisbar algo de humanidad en su rememoración de verdugo.

Esta exclusión de la mínima consideración por Suchomel aparece desde el primer momento. Las primeras preguntas de educada corrección de Lanzmann sobre su salud cardíaca³⁰⁶ y estado de salud en general, completamente intrascendentes para el tema de la película, tras la aparición de un título, “Franz Suchomel, SS *Unterscharführer*”, se acompañan de la mostración de la antena captando la señal remota y el interior de la unidad móvil. La puesta en escena se empeña en resaltar todo el engaño orquestado por el director y las educadas palabras no obedecen a una mínima cortesía, sino que forman parte de la encerrona para conseguir su testimonio. La primera secuencia abunda en situaciones parecidas. Lanzmann corta en seco las explicaciones de Suchomel sobre su negativa, según él probada en su juicio, a ser destinado a Treblinka y su completo desconocimiento previo de los asesinatos allí perpetrados: “Monsieur Suchomel, nous ne parlons pas de vous, mais seulement

303 En la transcripción de su entrevista consultable en USHMM, Suchomel insiste en que él no fue miembro de las SS, p. 3 de la traducción al inglés.

304 Nosotros lo haremos por la traducción al inglés, disponible en USHMM.

305 Aunque, claro está, insistiendo en la imposibilidad de escapar a su destino por la presión del régimen sobre él y su familia.

306 Suchomel había sufrido varios ataques al corazón.



de Treblinka. Car votre témoignage est capital et vous pouvez expliquer ce qu'était Treblinka". Sin embargo, antes de volver a Treblinka, la imagen corta a un plano del interior de la unidad móvil para que Lanzmann pueda hacer un montaje en la banda sonora, introduciendo un intercambio con Suchomel que nada tiene que ver con su paso por el campo de exterminio. La petición del entrevistado de no citar su nombre es respondida con la firme promesa del entrevistador de no hacerlo. La insistencia de la puesta en escena en el distanciamiento, así como la excesiva intervención del director en la entrevista, el montaje de la banda sonora y el montaje secuencial tienen como finalidad la desposesión del testimonio de Suchomel, pese a sus muchos minutos de película y la importancia capital de sus palabras para la descripción certera de Treblinka.

El grado de manipulación del testimonio de Suchomel en la sala de montaje resulta evidente en su primera aparición y es sintomático de la instrumentalización del verdugo para el propósito de Lanzmann. La primera secuencia en la que aparece combina planos de la cámara oculta, del interior de la furgoneta con la unidad móvil, del actual estado de Treblinka y de la llegada de un tren. Esta variedad de imágenes debe ser entendida como planos de recurso que permiten un laborioso montaje de la banda sonora y no como necesaria para suplir las deficiencias de la imagen grabada por la cámara oculta. La entrevista a Suchomel fue realizada en marzo de 1976 en un hotel de Braunau am Inn (Austria), ciudad elegida por el entrevistado para evitar la prohibición familiar de participar en el proyecto ofrecido por el director. Lanzmann fue el encargado de toda la logística, por lo que pudo preparar las condiciones óptimas de grabación con suficiente antelación: convirtió la habitación en un set de rodaje con la ampliación del mapa de Treblinka a modo de encerado, ubicó convenientemente al falso ingeniero de sonido para que pudiera manejar el visor de la cámara remota sin ser descubierto, eligió la orientación y la distancia óptima de la habitación para la buena recepción de la señal remota por la unidad móvil... El cuidado de todos estos detalles, sumados a la vanidad testimonial y buena memoria de Scuhomel, procuraron una aceptable grabación de la imagen de la cámara oculta y unos resultados muy satisfactorios de la entrevista, más todavía si es comparada con el resto de entrevistados con este tipo de cámara.

La primera secuencia en la que aparece Suchomel, primer verdugo en prestar testimonio en *Shoah*, se extiende durante casi dieciséis minutos (1:58:19 a 2:14:05), pero restringiremos nuestro estudio a dos breves fragmentos para ejemplificar el grado de manipulación al que fueron sometidas sus palabras. Nuestro interés se centra en dos momentos en los que Lanzmann desaparece como entrevistador. Hasta ese momento la intrusión del director ha sido constante con la puntualización permanente de las palabras de Suchomel, pidiendo precisiones o conduciendo los temas. En este momento, cesa la voz del entrevistador y la mano del montador interviene de manera mucho más acusada y menos explícita. Para ejemplificarlo contamos con la transcripción de los diálogos definitivos de la película en el libro contemporáneo a su estreno que hemos seguido para la cita de todos los pasajes y con la transcripción íntegra de la entrevista con las anotaciones del propio Lanzmann marcando los cortes, accesible en el USHMM. Un signo / nos servirá para marcar cada uno de los cortes en la banda sonora y remitiremos a la página de la transcripción entre paréntesis para que el lector pueda percibir en algunos casos el corte abrupto y manipulación de las respuestas del entrevistado.

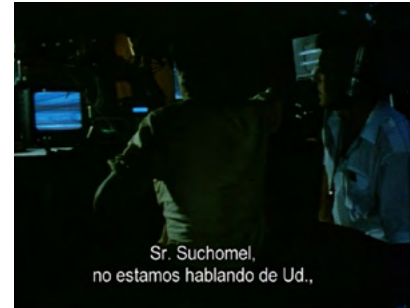
Tras la promesa del director de no citar su nombre en la grabación sonora de su testimonio y reconducir el tema, “Bon, vous arrivez à Treblinka”, encontramos la siguiente descripción de su primera visita:

Alors le juteux, Stadie, nous a montré le camp (3) en long et large... et juste au moment où nous passions, ils étaient en train d'ouvrir les portes de la chambre à gaz... et les gens sont tombés comme des pommes de terre (3) Bien sur, cela nous a épouvantés et choqués. Nous sommes retournés nous asseoir sur nos valises, et nous avons pleuré comme des vieilles femmes (4)

On choisissait chaque jour cent Juifs pour traîner les cadavres vers les fosses (8) Le soir, les Ukrainiens chassaient ces Juifs dans les chambres à gaz, ou ils les abattaient. Chaque jour (6 bis)

C'était la grosse chaleur d'août (7) La terre ondulait –comme les vagues–, à cause des gaz (7) (Lanzmann 1985: 67-8)

Hasta este momento, la película había descrito los acontecimientos a través de las palabras de las víctimas o los testigos. Suchomel adopta el tono del testigo ante una realidad atroz e inesperada, su espanto y sus lágrimas así nos lo harían creer, pero la visita guiada por el suboficial Stadie y la puesta en escena evidencian que estamos viendo a través de un verdugo. El fragmento dura menos



de un minuto y medio (2:05:36 a 2:06:58). Comienza con un plano del interior de la unidad móvil introductorio que corta (2:05:41), justo en el momento en que son enunciadas “en long et large”, a un plano general picado sobre el camino que conducía al alto de la colina donde se encontraban las cámaras de gas. A ambos lados del camino, encontramos algunas piedras clavadas en la tierra, parte del monumento conmemorativo. Se inicia una panorámica hacia la izquierda que, al referir la apertura de las puertas de la cámara de gas y la tromba de los cadáveres como “pommes de terre”, encuadra toda la extensión del terreno cubierta de las apretadas piedras plantadas. Desde el alejado picado, el amontonamiento de las piedras y los cadáveres se superpone. Continúa la panorámica mostrando una pequeña pradera y las lindes del bosque cercano. Cuando la alocución relate la selección de los cien judíos que arrastraban los cuerpos hasta las fosas, vemos una sección rectangular de grandes dimensiones de tierra removida entre el verdor de la pradera. Al fondo, y todavía más alejado, un gran amontonamiento de las piedras remite a esas montañas de muertos pendientes de ser arrastrados hasta la fosa. Continúa la panorámica recorriendo una más acusada y ondulada pendiente de la pradera soleada cuando la voz en *off* introduce el calor de agosto. Un corte (2:06:55) nos devuelve el primer plano de Suchomel que con los gestos de sus manos reproduce las olas de tierra y las emanaciones del gas. La panorámica en picado sobre el campo ha descrito una circunferencia casi completa y el posicionamiento de la cámara es incuestionable: situada sobre los imponentes monolitos que forman el bloque conmemorativo en la exacta ubicación de las cámaras de gas. La descripción correspondía a un testigo espantado, pero el punto de vista, la ubicación, el dominio de todo el terreno y la altiva perspectiva nos remiten a la posición de los verdugos.

Tras un breve fragmento en el que Suchomel precisa las características de las fosas y la pestilencia que se extendía por kilómetros, encontramos el otro fragmento en el que desaparece la voz de Lanzmann y donde la elaboración en la mesa de montaje es todavía mayor. Seguimos el procedimiento señalado anteriormente para marcar los cortes y las referencias a las páginas de la transcripción completa de la entrevista:

Il arrivait toujours plus de gens, toujours plus qu'on avait pas les moyens de tuer (6) Ces messieurs voulaient vider le ghetto de Varsovie au plus vite (6) Les chambres à gaz avaient une trop faible capacité. Les petites chambres à gaz (6).

Les juifs devaient attendre leur tour (10) un jour, deux jours, trois jours (10).

Ils pressentaient leur sort. Ils le pressentaient. Ils étaient peut-être dans le doute, mais plus d'un savait (11) Par exemple, il y avait des femmes juives qui, la nuit, ouvraient les veines de leurs filles, puis se les ouvraient à elles-mêmes (6 bis) D'autres s'empoisonnaient (27)

Ils entendaient le bruit du moteur qui alimentait la chambre à gaz (42) C'était un moteur de tank (11)

À Treblinka (11) on n'a utilisé que le gaz d'échappement des moteurs (11) Le Zyklon, c'est à Auschwitz (11)

À cause de l'attente, Eberl (6) –Eberl était le commandant du camp– (4) a téléphoné à Lublin. Il a dit (6) “On ne peut pas continuer ainsi, je ne peux plus, il faut interrompre” (6) Et une nuit, Wirth est arrivé (6) Il a tout inspecté, il est reparti aussitôt (6 bis) Et il est revenu avec des gens de Belzec... des praticiens (6 bis) Et Wirth a obtenu un arrêt des transports (6 bis).

On a déblayé les cadavres qui gisaient là (11) (Ibíd: 68-9)

En este breve fragmento de poco más de tres minutos (2:08:11 a 2:11:20), en el que los silencios pautan muchas de las palabras de Suchomel, Lanzmann ha operado veintidós cortes, en ocasiones incluso en una misma frase, sobre la banda sonora para construir un pequeño relato del colapso de Treblinka ante el ritmo frenético del vaciado del gueto de Varsovia y las insuficientes cámaras de gas, las consecuencias desesperadas para las víctimas judías, precisiones sobre el método de gaseamiento, la incapacidad de Eberl para mantener el ritmo y la llegada de Wirth para reconducir la situación.

Como decíamos anteriormente, lo primero que llama la atención es la desaparición de las preguntas del entrevistador. Desaparece el

ritmo vivo de la entrevista que había ofrecido una abundancia de detalles y digresiones. Aquí, un enunciador selecciona, corta y ordena las palabras del testigo para una narración omnisciente que nos sumerge en el mundo de los verdugos. Es la primera aparición en la película de un auténtico verdugo y, tras una mínima presentación y una descripción de su primera inspección del campo de exterminio, se apodera del relato. El espanto para el espectador surge de comprobar que si toda estructura narrativa se asienta sobre la presentación de una normalidad, un conflicto y su resolución; la normalidad no es otra que el exterminio cotidiano de seres humanos; el nudo, la saturación de las instalaciones, y la resolución la aportan Wirth y sus “praticiens”.



La narración ofrece una focalización, coincidente en este caso con la administración SS del exterminio de los judíos, reforzada por la puesta en escena. Tras la imagen procedente de la cámara oculta, un plano (2:08:11) nos muestra desde un emplazamiento fijo la llegada de una locomotora con las luces encendidas, sobrepasa la posición y sale por la izquierda. El interminable convoy atraviesa todo el plano a la vez que escuchamos la imposibilidad de matar a tanta gente, la voluntad de vaciar el gueto y la incapacidad de las pequeñas cámaras de gas. Un corte (2:09:01) ofrece un lento zoom sobre las traviesas del ferrocarril dispuestas en la antigua entrada de Treblinka cuando Suchomel recuerda la espera de las víctimas, sus sospechas, sus suicidios desesperados, el ruido de los motores y la utilización de los gases de escape. Un corte a un plano muy cercano de las traviesas ferroviarias que se pierden en el horizonte del plano (2:10:23) corta abruptamente al interior de la unidad móvil (2:10:25).

Iniciamos el trayecto narrativo desde el punto de vista de los verdugos, en la estación de Treblinka asistiendo a la llegada continua de largos convoyes que no pueden ser absorbidos por las pequeñas cámaras de gas. El desgarrar de las víctimas que había marcado los relatos precedentes sobre los campos cede aquí a la lógica de los verdugos en la que todo se reduce a un problema técnico. Sin embargo, tras haber referido la angustia, suicidio y el ruido de los motores de tanque desde la perspectiva de las víctimas, la puesta en escena introduce el efecto distanciador de ofrecernos el interior de la unidad móvil. Resulta imposible encontrar imágenes para ese relato en el que Wirth consigue restablecer el normal funcionamiento del centro de exterminio. La enunciación no puede acompañar ese relato interno de un verdugo, así pues no solo se aleja de ese narrador, sino que también evidencia los engaños de los que se ha servido para obtenerlo, negando así cualquier complicidad. Veamos cómo sigue la entrevista:



Suchomel: *C'était la période des vieilles chambres à gaz. Et comme tant de gens tombaient, comme il y avait tant de morts dont on ne pouvait pas se débarrasser, les corps s'amoncelaient autour des chambres à gaz et y demeuraient pendant des jours. Et sous ces tas de cadavres il y avait un cloaque, un cloaque de dix centimètres avec du sang, des vers et de la merde. Personne ne voulait enlever ça. Les Juifs préféraient se faire fusiller plutôt que de travailler là-haut.*

Lanzmann: *Plutôt se faire fusiller?*

Suchomel: *C'était effroyable. Enterrer les leurs et voir de leur yeux... La chair des cadavres leur restait dans les mains. Alors Wirth y est allé lui-même, avec quelques Allemands... et il a fait tailler de longues courroies qu'on passait autour du torse des cadavres pour les tirer.*

Lanzmann: *Qui a fait cela?*

Suchomel: *Des Allemands*

Lanzmann: *Wirth?*

Suchomel: *Des Allemands et des Juifs*

Lanzmann: *Des Allemands et des Juifs. Mais des Juifs aussi?*

Suchomel: *Des Juifs aussi.*

Lanzmann: *Oui. Mais que faisaient les Allemands?*

Suchomel: *Ils forçaient les Juifs...*

Lanzmann: *Ils les battaient?*

Suchomel: *... ou ils participaient eux-mêmes au déblaiement*

Lanzmann: *Quels Allemands ont fait cela?*

Suchomel: *Des hommes de notre garde qui avaient été détachés là-haut*

Lanzmann: *Les Allemands eux-mêmes?*

Suchomel: *Ils ont été obligés*

Lanzmann: *Ils commandaient!*

Suchomel: *Ils commandaient... Ils étaient commandés... et commandaient aussi.*

Lanzmann: *Pour moi, ce sont les Juifs qui l'ont fait.*

Suchomel: *En pareil cas, les Allemands devaient mettre la main à la pâte. (Ibíd.: 69-70)*

Durante todo el fragmento (2:11:21 a 2:14:05) vemos la imagen de la cámara oculta que alterna primeros planos de Suchomel y del plano de Treblinka donde indica con el puntero la exacta localización de su testimonio. Los problemas técnicos referidos hallan su imagen en un puntero sobre el aséptico plano, donde se encontraban las antiguas cámaras de gas. El relato ofrecido por las palabras del antiguo guardián del campo de exterminio carecía de cualquier reparo moral ante el sufrimiento de las víctimas –el problema al que se enfrentaba no era la escena desgarradora de las madres cortando las venas de sus hijas y sí el colapso logístico de las cámaras de gas–, pero Treblinka

no era un escritorio aséptico desde el que se participaba en el crimen sin necesidad de ensuciarse las manos. El grafismo de los cuerpos amontonados alrededor de las cámaras de gas durante días, los “dix centimètres avec du sang, des vers et de la merde” producen una repugnancia física a la que también se mostraron insensibles los propios verdugos cuando la situación lo requirió³⁰⁷. Desde luego, los alemanes nada saben del rechazo moral de los judíos que preferían hacerse fusilar antes que enterrar a los suyos, pero, llegado el caso y con la firme determinación de verdugos tan acendrados como Wirth, no solo desplegaron una violencia inusitada contra los judíos para obligarles a ello, sino que también hubieron de “mettre la main à la pâte”. Hemos visto Treblinka a través de los ojos estupefactos de un Suchomel recién llegado, se nos ha expuesto la lógica que regía un campo de exterminio en el relato sobre el colapso y su resolución técnica, pero la negación de cualquier vínculo moral, e incluso las más elementales reacciones físicas, convierten este espacio y relato en algo inhabitable para el espectador.

El análisis de cómo Lanzmann dominaba la puesta en escena, dirigía la entrevista, montaba la banda sonora y la banda imagen para ofrecer una representación de los verdugos sobre el testimonio de Suchomel, lo completaremos ahora con la detención en el montaje sintagmático de la película. Tras la primera y larga aparición del primer verdugo, Lanzmann monta la primera secuencia en la que aparece el más grande de todos los narradores que aparecen en *Shoah*, Filip Müller. La secuencia se extiende durante prácticamente doce minutos (2:14:06 a 2:26:04), la temática resulta muy similar al testimonio de Suchomel y la puesta en escena completamente distinta. La cita en extenso de sus palabras nos evita extendernos en su glosa:

Lanzmann: *Filip, ce dimanche de mai 1942 où tu as, pour la première fois, pénétré dans le crématoire d'Auschwitz 1, quel âge avais-tu?*

Filip Müller: *Vingt ans.*

C'était un dimanche, en mai. Au bloc 11, nous étions enfermés dans une cellule souterraine. Nous étions au secret quand survinrent quelques SS qui nous escortèrent par une des rues du camp. Nous sommes passés par une porte, et à environ cent mètres, cent mètres de la porte, m'est apparu soudain un bâtiment, un bâtiment plat avec une cheminée. Sur l'arrière j'ai vu une entrée, j'ignorais où on nous menait, je croyais qu'on allait nous exécuter. Tout à coup, devant une porte, sous une petite lanterne au milieu de ce bâtiment, un jeune Unterscharführer a hurlé: "Dedans, ordures, cochons!"

Et nous nous sommes retrouvés dans un corridor. Il nous a chassés dans le corridor. Aussitôt, la puanteur, la fumée m'ont suffoqué. Nous avons couru encore et alors j'ai distingué les contours des deux premiers fours. Et entre les fours s'activaient quelques détenus juifs.

Nous nous trouvions dans la salle d'incinération du crématoire du camp 1 d'Auschwitz.

307 El corte de la banda sonora no carece de intención. La frase de Suchomel contaba a continuación el caso de Keimel, un guardia alemán que prefirió dispararse a cumplir con la tarea de retirar los cadáveres. Véase la p. 13 de la transcripción USHMM.

Et de là on nous a poussés vers une autre grande salle. Et nous avons reçu l'ordre de dévêtir les cadavres. Je regarde autour de moi... il y a des centaines de corps. Ils étaient habillés. Entre les cadavres, pêle-mêle, des valises, des paquets... et, disséminés un peu partout, d'étranges cristaux bleu-violet. Mais tout m'était incompréhensible. C'est comme un choc à la tête, comme si vous étiez foudroyé. Je ne savais même pas où de me trouvais! Et comment était-il possible de tuer tant de gens à la fois!

Nous en avons déjà dévêtu quelques-uns quand l'ordre fut donné d'alimenter les fours. Soudain un Unterscharführer se rua vers moi et me dit: "Sors d'ici, va remuer les cadavres!"

Mais que signifiait "remuer les cadavres"? Je suis entré dans la salle de crémation. Il y avait là un détenu juif, Fischel, qui plus tard est devenu chef d'équipe. Il m'a regardé, et j'ai vu comment il fourgonnait le four avec une grande tige. Il me dit alors: "Fais comme moi, sinon le SS t'assomme". J'ai pris une pique et je l'ai imité.

Lanzmann: *Une pique?*

Müller: Un pique en fer. Et j'ai obéi à l'ordre de Fischel. J'étais à cet instant en état de choc, comme hypnotisé, prêt à exécuter tout ce qui m'était commandé. J'avais tellement perdu la raison, j'étais si épouvanté que j'ai fait tout ce que Fischel m'a dit. Doc les fours ont été alimentés, mais nous étions inexpérimentés... et nous avons laissé tourner les ventilateurs plus longtemps qu'il n'aurait fallu.

Lanzmann: *Les ventilateurs?*

Müller: Oui. Il y avait des ventilateurs pour attiser le feu. Ils ont fonctionné pendant trop longtemps. Les briques réfractaires ont tout à coup éclaté, et les canalisations qui reliaient le crématoire d'Auschwitz à la cheminée ont été obstruées.

La crémation s'est interrompue. Les fours ne fonctionnaient plus.

Et plus tard, dans la soirée, des camions sont arrivés, et nous avons dû charger le reste, environ trois cents cadavres, sur les camions, et on nous a embarqués... aujourd'hui encore je ne sais pas où, mais c'était selon toute vraisemblance un champ à Birkenau. Nous avons reçu l'ordre de décharger les cadavres et de les mettre dans une fosse. Il y avait une fosse, une fosse artificielle... tout à coup, de l'eau souterraine a jailli et a entraîné les corps vers le fond.

Dans la nuit, nous dûmes arrêter cet horrible travail et on nous ramena à Auschwitz.

Le lendemain nous fûmes reconduits au même endroit. Mais l'eau avait encore monté. Une voiture de pompiers est arrivée avec des SS et ils ont pompé de l'eau. Nous avons dû descendre dans cette fosse boueuse, afin d'y entasser les cadavres. Mais ils étaient gluants... Par exemple, quand j'ai voulu prendre une femme, ses mains... sa main était glissante, gluante, et j'ai voulu la tirer... mais je suis tombé en arrière, dans l'eau, dans la boue. Et c'était pareil pour nous tous. Là-haut, au bord de la fosse, Aumeyer et Grabner hurlaient: "Remuez-vous, ordures, salauds!" "On va vous mater, tas de merdeux!" Et dans ces... et dans ces... circonstances, si je puis dire, il y avait deux de mes camarades qui n'en pouvaient plus. Parmi eux, un étudiant français.

Lanzmann: *Juif?*

Müller: Tous juifs... ils étaient à bout de forces. Et ils sont restés là, couchés dans la glaise. Alors Aumeyer a appelé un de ses SS: "Vas-y, finis-moi ces ordures!" Ils étaient à bout. Et mes camarades ont été tués sur place. (Ibid.: 70-4)

La ubicación es distinta, Treblinka y Auschwitz, pero los puntos recorridos por el relato son semejantes: la descripción de la impresión que les produjo su primer choque con una fábrica de muerte, los cientos de cadáveres que saturan las instalaciones, la pestilencia, un fallo de cálculo –con los transportes en el primer caso, con el tiempo de ventilación en el segundo– que impide a la cadena de destrucción deshacerse de tantos cadáveres como es capaz de producir, improvisación

de inhumaciones en fosas comunes y negativa de algunos miembros de los comandos a realizar dicha tarea, incluso a costa de su vida. Testimonialmente, ambos, refieren hechos semejantes en dos centros de exterminio, pero los distintos narradores no pueden resultar más antagónicos: verdugo y víctima. Veamos cómo la enunciación pone en escena el testimonio de Filip Müller.

Tras finalizar el testimonio de Suchomel, un primer plano frontal de un muro oscuro (2:14:06) nos informa mediante un título de que estamos ante el muro negro de ejecuciones en el patio del bloque 11 de Auschwitz 1, el campo original. Un *zoom* de retroceso permite apreciar la espesa lluvia que cae en el patio en el que se sitúa el paredón donde eran fusilados los internos. El fondo sonoro de la lluvia acompaña la modulada y dulce pregunta del entrevistador sobre la edad del testigo cuando penetró por vez primera en el crematorio. La enunciación no ofrece ninguna identificación para introducir la primera aparición de este testigo, excepción hecha de ese familiar “Filip”, y se entrega por completo al relato de este narrador en su primera jornada de trabajo en el crematorio. Él guía a la cámara en el trayecto que realizó ese día.

El *zoom* de retroceso supera las rejas que aislaban el patio del bloque 11 reproduciendo la salida del deportado. Un corte (2:15:13) nos sitúa recorriendo la calle del campo, superando la puerta para toparnos con el “bâtiment plat avec la cheminée”, rodeando el edificio por su puerta trasera³⁰⁸ hasta llegar a la entrada donde son interpelados por un joven *Unterscharführer*. Tan apenas vislumbramos el pasillo, otrora lleno de humo y pestilente, continuamos y distinguimos al fondo las puertas abiertas de los dos hornos mencionados, un giro a la izquierda nos muestra dos hornos más y varios de los carros que los alimentaban y entre los que se afanaban los detenidos judíos del relato de Filip.

Nos hallamos en la “salle d’incinération du crématoire du camp I d’Auschwitz”. Deambulamos por la sala y nos aproximamos a las dos puertas abiertas de los hornos, pero rápidamente el relato nos informa de “l’ordre de dévêtir les cadavres” en otra sala. Nos adentramos por un estrecho pasillo, pero tan apenas somos capaces de distinguir dónde nos encontramos por la os-



308 En este rodeo es cuando la imagen introduce un título que nos informa de la excepcionalidad del testigo que ya nos conduce: “Filip Müller, juif tchèque, survivant des cinq liquidations du “commando spécial” d’Auschwitz”.



curidad escasamente moteada por débiles lámparas y por los cambiantes movimientos de cámara, coincidiendo con la incompreensión y desorientación de Filip³⁰⁹. Varios giros, un tragaluz y estamos de vuelta en la sala de los hornos por un recorrido distinto mientras el narrador se pregunta cómo era posible matar a tanta gente a la vez. Hemos acabado el recorrido que hizo el testigo y la imagen corta a un plano medio del testigo en su domicilio (2:19:14).

Esta secuencia de más de cinco minutos solo ha contado con dos planos, el segundo, de cuatro minutos, es un plano secuencia con cámara al hombro que ha recorrido el trayecto narrado por Filip. La puesta en escena se ha plegado completamente al relato y ha conducido al espectador a través del punto de vista del testigo. Es más, en todo el recorrido desde el patio del bloque 11 hasta que entramos en el crematorio, percibimos una aceleración de la imagen que acentúa el temblor de la misma. La velocidad a la que debieron obligarle los guardias a realizar el trayecto hasta el crematorio y el temor de aquel que creía que iba ser ejecutado se hallan inscritos en el punto de vista ofrecido al espectador.

Acabada la descripción de su primera visita al crematorio, la imagen nos muestra un plano medio del testigo. El plano se va cerrando hasta convertirse en un primer plano de un narrador que suma a su voz de bronce, en palabras de Lanzmann, una gesticulación contenida de gran fuerza expresiva. Así vemos cómo su mano manejaba el atizador para “remover les cadavres”, cómo sus ojos reviven el estupor y el espanto de su “état de choc” hasta referir el accidente que provocó su inexperiencia en el manejo de los ventiladores y la obstrucción de las salidas de humos (2:21:23). Entramos en un nuevo relato.

309 El “tout m’était incompréhensible” coincide con un plano completamente en negro por la falta de luz (2:18:38)



La inadaptación de los recién llegados a la normal eliminación de los cadáveres producidos por la máquina exterminadora provoca el accidente y la detención de todo el proceso. Los administradores del proceso, los guardianes de Auschwitz, solventan esta quiebra del normal funcionamiento de Auschwitz con una solución espantosa, la inhumación de los cadáveres en una fosa pantanosa. El relato no finaliza con el restablecimiento de la “normalidad”, sino con el asesinato de aquellos que se negaron a participar en la macabra tarea. Esos judíos con experiencia únicamente humana son incapaces de insertarse en ese relato macabro y, pese a toda la violencia que les fuerza, su humanidad queda abatida junto a la fosa donde reposan los restos de los suyos.

Un plano fijo a cierta distancia nos muestra el crematorio. En la parte derecha, junto a la pared, sale una pequeña columna de humo y Filip nos habla de la detención de los hornos. Una lenta panorámica (2:21:34) hacia la izquierda recorre un camino forestal, unos terrenos de pastos y algunas construcciones hasta descubrir en la lejanía brumosa el portalón de Birkenau ilustrando la llegada de los camiones y su partida a un lugar desconocido que debía hallarse próximo a la entrada mostrada. Un ligero *zoom* sobre unas tierras removidas entre los pastos delante del portal de Auschwitz II sigue las palabras de Filip sobre la fosa artificial donde arrojaban los cadáveres. Un paisaje nocturno con una inmensa luna llena ilustra la llegada de la noche y la detención del trabajo. La vuelta a la mañana siguiente ofrece el mismo paisaje nevado a la luz del día (2:22:59) e inicia una panorámica hacia la derecha hasta descubrir en medio de la llanura nevada una charca llena de maleza, cuyo margen derecho linda con una alambrada. Un primer plano de este lodazal acompaña el descenso del narrador al fondo de la fosa para amontonar los cuerpos resbaladizos. La imagen retoma un plano medio de Müller (2:23:29), su mano reproduce el gesto de tirar de la mano un cadáver de mujer y su tronco se lanza violentamente hacia atrás al recordar su caída de espaldas en el barro. Su cabeza se eleva, “Là-haut, au bord de la fosse, Aumeyer et Grabner hurlaient”, para reproducir con un tono duro las palabras



del SS y finalizar con mirada directa al entrevistador y voz reposada la narración del asesinato de sus dos camaradas exhaustos. Toda la enunciación se ha plegado al punto de vista de este testigo sin igual para que nos transmita el relato de la imposible adaptación a esa realidad monstruosa.

Un silencio puntúa el relato ofrecido. Un plano fijo (2:24:59) de unas ruinas en medio del campo nevado son el fondo sobre el que Lanzmann retoma la entrevista:

Lanzmann: *A Birkenau, il n'y avait pas de crématoires à cette époque?*

Müller: *Non. Il n'y en avait pas encore. Birkenau n'était pas achevé. Seul le camp B1 –devenu plus tard le camp des femmes– existait. C'est seulement au printemps 1943 que des ouvriers qualifiés, et des manoeuvres, tous juifs, ont dû travailler ici et construire les quatre crématoires. Chaque crématoire avait quinze fours, un grand vestiaire d'environ 280 m² et une grande chambre à gaz où on pouvait gazer jusqu'à trois mille personnes à la fois. (Ibid.: 74)*

Junto a las ruinas, un cartel informativo sobre el que el *zoom* se ha ido cerrando a medida que Filip nos informaba sobre la construcción de los nuevos crematorios. El panel nos ofrece una fotografía y un plano de lo que un día fueron esas ruinas: Krematorium II. Este breve fragmento nos introduce un nuevo tema que continúa la construcción en paralelo de Suchomel y Filip Müller.

Un *zoom* (2:26:05) de acercamiento por entre una senda en el bosque nos permite ver el monumento conmemorativo central y un título impreso en la imagen nos informa, “Treblinka”. El acercamiento de la imagen acompaña los detalles sobre la construcción de las nuevas cámaras de gas hasta detenerse en un plano alejado (2:26:46 del primer disco):

Suchomel: *En septembre 1942, on a édifié les nouvelles chambres à gaz.*

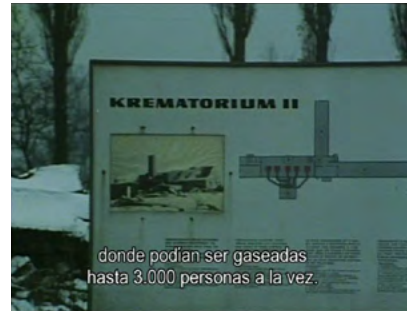
Lanzmann: *Qui les a construites?*

Suchomel: *Sous la direction de Hackenhold et de Lambert, ce sont les Juifs qui ont fait ce travail. Le gros oeuvre tout au moins. Les portes, ce sont des charpentiers ukrainiens qui les ont bâties. Quant aux portes mêmes des chambres à gaz, c'étaient des portes blindées de bunkers. On les a amenées je crois de Byalistok, il y avait là-bas des bunkers russes.*³¹⁰



Lanzmann: *Quelle était la capacité des nouvelles chambres à gaz? Il y en avait deux, non?*

Suchomel: *Oui. Mais les anciennes n'ont pourtant pas été démolies. Quand les transports étaient nombreux, on les réutilisait. Et ici... les Juifs disent qu'il y en avait cinq de chaque côté, moi je dis quatre, mais je ne suis pas sûr. En tout cas, seule la rangée du haut, ce côté-là, était en action.*



Lanzmann: *Et pourquoi pas l'autre côté?*

Suchomel: *Parce que le transport des cadavres aurait été trop compliqué.*

Lanzmann: *Trop loin?*

Suchomel: *Oui. Car Wirth a fait construire là-haut le "camp de la mort" et il y a affecté un commando de "Juifs de travail". C'était un commando fixe d'environ deux cents personnes qui ont toujours travaillé dans le "camp de la mort".*



Lanzmann: *Mais quelle était la capacité des nouvelles chambres à gaz?*

Suchomel: *Les nouvelles chambres à gaz... Voyons... On pouvait en finir avec trois mille personnes en deux heures.*



Lanzmann: *Mais combien de personnes à la fois dans une seule chambre à gaz?*

Suchomel: *Moi, je ne peux pas vous le dire exactement. Les Juifs disent deux cents.*

Lanzmann: *Deux cents?*

Suchomel: *Oui, deux cents. Imaginez une pièce de la taille de celle-ci.*

Lanzmann: *A Auschwitz on en mettait plus!*

Suchomel: *Mais Auschwitz était une usine!*

Lanzmann: *Et Treblinka?*

Suchomel: *Je veux vous donner ma définition. Retenez ça: Treblinka était une chaîne de mort, primitive certes, mais qui fonctionnait bien.*

310 En este punto acaba el primer disco del DVD. La entrevista con Suchomel continúa al inicio del segundo disco.

Lanzmann: *Une chaîne?*

Suchomel: *... de mort. Vous comprenez?*

Lanzmann: *Oui. Mais primitive?*

Suchomel: *Oui, primitive. Mais elle fonctionnait bien, cette chaîne de mort.*

Lanzmann: *Et Belzec était plus primitif?*

Suchomel: *Belzec était le laboratoire. C'est Wirth qui commandait le camp. Et Wirth là-bas a fait tous les essais imaginables. Au début, il s'y est mal pris. Les fosses débordaient, le cloaque dégoulinait devant le réfectoire des SS. Ça puait... Devant le réfectoire... Devant leur baraquement.*

Lanzmann: *Avez-vous été à Belzec?*

Suchomel: *Non. Wirth avec ses hommes à lui... avec Franz, avec Oberhauser et Hackenhold, a tout essayé là-bas. Ces trois-là devaient placer eux-mêmes les cadavres dans la fosse, afin que Wirth sache de combien d'espace il avait besoin. Quant ils ne voulaient pas le faire –Franz refusait–, Wirth battait Franz à coups de fouet, et Hackenhold aussi, vous voyez?*

Lanzmann: *Kurt Franz?*

Suchomel: *Kurt Franz. Tel était Wirth. Et, fort de cette expérience, il est arrivé à Treblinka. (Ibíd.: 74-76)*

Desde la pregunta de Lanzmann por la capacidad de las nuevas cámaras de gas hasta el corte con la siguiente secuencia, solo se muestra la imagen procedente de la cámara oculta, alternando primeros planos muy cercanos del rostro de Suchomel y la señalización con el puntero en el plano de las instalaciones. Excepción hecha de pequeñas intervenciones en la banda sonora durante el *zoom* anteriormente mencionado sobre el monumento conmemorativo, los aspectos más relevantes de este fragmento son consecuencia de la pericia del entrevistador. Las precisas preguntas del “alumno” al “pedagogo” sobre las cuestiones concretas opondrán el testimonio del verdugo a las palabras previas de Müller. Antes de detallar la colosalidad de las nuevas instalaciones construidas en la primavera de 1943 en Auschwitz, Filip nos había conducido en su viaje iniciático al primer crematorio. Su espantada descripción del lugar resuena todavía cuando menciona los cuatro crematorios con quince hornos cada uno, un gran vestuario de unos 280 metros cuadrados y una gran cámara de gas con capacidad para tres mil personas.

El camino por el que el entrevistador conduce a Suchomel pronto borra de nuestras memorias sus llantos al ver las pilas de cadáveres y retoma el problema real de los verdugos en Treblinka: su insuficiente capacidad de destrucción. A partir de preguntas estrictamente organizativas³¹¹ y con la ayuda del plano, Lanzmann recupera las preocupaciones, lógica y orgullo profesional del verdugo

311 En palabras de Vicente Sánchez-Biosca: “El método de Lanzmann se hace notar desde el arranque: los detalles más insignificantes, el frío, el calor, las distancias, los itinerarios, la duración de cada operación..., todo ello en lugar de las grandes preguntas que dan como resultado pobres respuestas. Y el interrogatorio de Lanzmann da sus primeros frutos, pues Suchomel se traga el anzuelo y recurre al estilo de lenguaje que mejor conoce, el propio de sus tareas de antaño, a saber: el administrativo” (Sánchez-Biosca 1997: 15)

destinado en Treblinka. La secuencia resulta reveladora de la verdad de aquellos que construyeron y dirigieron los centros de exterminio, del abismo infranqueable e incomprensible para el espectador de aquel que refiere “Mais Auschwitz était une usine!... Treblinka était une chaîne de mort, primitive certes, mais qui fonctionnait bien”. Ciertamente que el lenguaje de los verdugos evacuaba cualquier cuestión moral o la más leve piedad por las víctimas, pero no era un lenguaje neutro y aséptico, pues cargaba con la experiencia que Kurt Franz exportó desde Belzec a Treblinka. Cuatro verdugos en una fosa disponiendo cadáveres pueden concluir su tarea con una ratio volumétrica, mas resulta inconcebible que la frialdad de los números permanezca indemne de la repugnancia moral de la escena que los ha originado.

En toda la película, Suchomel aparece en cinco secuencias, cuya suma en minutos supera los cincuenta y un minutos y medio. Ya hemos analizado las dos primeras en las que la puesta en escena ha tomado muchas distancias con su testimonio y cómo la astucia del entrevistador ha recuperado, a través del lenguaje, el mundo de los verdugos: su testimonio preciso sobre el acontecimiento y su fría crueldad. Las restantes tres apariciones, todas ellas en el tercer disco de la edición en DVD, se extienden durante más de veintiocho minutos y abundan en la información transmitida por un testigo meticuloso que aporta una infinidad de detalles completamente desconocidos por los supervivientes. No debemos olvidar que esta rebotante información sobre los más pequeños detalles es la justificación primera de la inserción de los testimonios de los nazis en *Shoah*. Esta avalancha informativa, y la precisa escansión de Lanzmann a lo largo de la película, es la que consigue los dos objetivos marcados por el director: revivir el acontecimiento y evitar su comprensión.

Las restantes apariciones de Suchomel a lo largo del “deuxième film” no modificarán el retrato ofrecido en las dos primeras secuencias, pero sí intensificarán la representación de su crueldad e insoportable amoralidad. Dos son los momentos en los que el retrato de Suchomel alcanza un grado superlativo de abyección. El primero es el fragmento que abre el “deuxième film” con su tercera aparición en pantalla y es fruto de la tenacidad del entrevistador y de la manipulación de la banda sonora. El segundo, por el contrario, es un efecto de montaje sintagmático, pues el testimonio del verdugo es confrontado con uno de los testimonios inolvidables de *Shoah*.

Los créditos de la segunda parte escasamente duran cinco segundos. La imagen nos muestra un plano general de la furgoneta apostada junto al hotel en el que Suchomel está siendo entrevistado. No parece necesario recordarlo, pero un cartel impreso en la imagen nos recuerda: “Franz Suchomel, SS Unterscharführer”. Tan apenas prestamos atención a esta imagen conocida y el título porque sorprende el ruido ensordecedor de un motor. Cruza la imagen un coche que gira a la izquierda y desaparece, pero el estruendo no puede estar justificado por esta contingencia del rodaje. El ruido es excesivo, precede al vehículo y continúa varios segundos después de su desaparición. A la memoria acuden el ruido del motor de tanque utilizado en Treblinka y el ruido del camión Saurer que cerró

el “premier film” de la película. Un lento *zoom* se aproxima a la furgoneta y vemos la antena girar a la búsqueda de la señal de la cámara oculta. Han pasado diecisiete segundos y oímos, ahora que se va apagando el ruido del motor, una canción entre el sonido ambiente de trinos de pájaros. La voz se va adueñando de la banda sonora, el *zoom* se cierra sobre la antena en el techo de la unidad móvil hasta que corte (00:55) al interior donde dos técnicos controlan los equipos de imagen y sonido. Ya solo oímos la voz de Suchomel cantando cada vez más fuerte las estrofas finales. Reproduzcamos la letra de la canción y el diálogo posterior:

*Regard sur le monde, droit et loin,
toujours braves et joyeux,
les commandos marchent au travail.
Pour nous il n'y a plus aujourd'hui que Treblinka,
Qui est notre destin.
Nous avons assimilé Treblinka
en un clin d'oeil.
Nous ne connaissons que la parole du commandant,
et seulement l'obéissance et le devoir,
nous voulons servir, servir encore,
jusqu'à ce que le petit bonheur, un jour,
nous fasse signe. Hourra!*

Lanzmann: *Recommencez, mais plus fort!*

Suchomel: *Nous rions et pourtant c'est si triste!*

Lanzmann: *Personne ne rit!*

Suchomel: *Ne m'en voulez pas, vous voulez de l'Histoire, je vous dis de l'Histoire. C'est Franz qui a écrit les paroles. La mélodie provient de Buchenwald, du camp de concentration où Franz était garde. Quand de nouveaux Juifs arrivaient le matin*

Lanzmann: *Juifs du travail...*

Suchomel: *Oui. Ils devaient aussitôt apprendre ça, et, le soir même, le chanter.*

Lanzmann: *Bon, mais recommencez.*

Suchomel: *D'accord*

Lanzmann: *C'est capital. Mais fort!*

Suchomel: *Oui*

*Le pas ferme, regard sur le monde,
droit et loin... (bis)*

Vous êtes content? C'est un "original". Plus un Juif ne connaît ça! (Ibíd.: 119-20)

Veámos cómo en las secuencias anteriores la entrevista iba recuperando las expresiones propias del guardia destinado en Treblinka y despojándolo de los discursos morales interiorizados en la posguerra para apuntalar todos los atenuantes que minimizaban su participación criminal. La

interpretación del himno de Treblinka se produce al final de la larga jornada de entrevista³¹², el interrogatorio de Lanzmann ha favorecido la distensión del testigo y el montaje se encargará de finalizar la tarea. No cabe duda de que las imágenes de la unidad móvil han servido para operar una importante injerencia en la banda sonora. La comparación de la transcripción de la entrevista con la película revela que el orden está alterado. La primera vez que la escuchamos es realmente la repetición exigida por Lanzmann, las especificaciones sobre la procedencia de la canción, la precedían, las más educadas insistencias de Lanzmann para que la cantase de nuevo han sido eliminadas y solo ha quedado el imperativo, las negativas de Suchomel a repetir la canción han sido cortadas, como también lo ha sido un comentario trampa de Lanzmann en el que destacaba la potencia de la canción y precedía al “Oui, nous rions et pourtant c’est si triste”. En definitiva, el montaje ha alterado el orden, seleccionado y eliminado partes de la entrevista con el ánimo de ofrecer una representación inequívoca de Suchomel.

Tras el estruendo del motor, percibimos la melodía, pero apenas la letra. El personaje ha sido presentado, no así el tema y, hasta que seamos capaces de discernir el contenido, podríamos considerarla como una evocación nostálgica de los años de juventud del anciano. El contenido del himno y el tono ascendente del intérprete se tornan insoportables, la puesta en imágenes con su encierro en la unidad móvil marca distancias con el testigo que remata su interpretación con su “Nous rions et pourtant c’est si triste!”. Su utilización de la primera persona del plural para incluirnos en su divertida celebración del pasado, como si de una desventura superada se tratase, produce un rechazo extremo. Lanzmann responde por todos, “Personne ne rit”.

Las siguientes palabras legitiman la inclusión de Suchomel en la película. Había sido convocado para ofrecernos la historia, aquella que solo él podía recordar: el origen de la canción y su conversión en rito iniciático de los judíos de trabajo. La imagen, ahora con un primer plano fijo del viejo guardia de Treblinka, nos ofrece una repetición de la interpretación. Asistimos a una actualización del pasado por la desconocida página de historia que se está representando ante nuestros ojos, pero, tras semejante presentación, resulta imposible la mínima identificación con el cantante, si acaso fascinación ante la incongruencia de tal himno en semejante lugar. La imagen distante de un primer plano frontal, en un blanco y negro sin ninguna calidez, de la cámara oculta marca distancia con el intérprete. El rechazo se superpone a la pobre calidad de la grabación que no permite discernir con claridad el brillo de sus ojos y nos convence del comentario de Lanzmann: “... la dureza repentina de sus ojos manifestaba que en aquel instante estaba totalmente poseído por su pasado de Unterscharführer SS³¹³ y por el hombre sin piedad que era cuando tenía el poder de la vida y de la muerte”. Las palabras con las que cierra su actuación, su vanidad destapada al proveer al entrevistador de un

312 La transcripción son 113 folios y este fragmento corresponde a las páginas 98-100.

313 En la transcripción de su entrevista consultable en USHMM, Suchomel insiste en que él no fue miembro de las SS, p. 3 de la traducción al inglés.

original del que ya no queda ningún judío que se lo pueda proporcionar, no son retenidas por la trascendencia histórica del testimonio, sino por la actualización de la amoralidad del verdugo en el presente del testigo. Y, por supuesto, por su abyección.

Tras un silencio en el que la imagen muestra el paso de un larguísimo tren de mercancías por un puente sobre el río Bug, la entrevista continúa para que Suchomel nos detalle el proceso que posibilitaba exterminar entre doce y quince mil personas en un día. Nuestro segundo objeto de análisis es un largo fragmento sintagmático que incluye las tres primeras secuencias del tercer DVD y tienen como entrevistados a Franz Suchomel, en la primera y la tercera, y Abraham Bomba en la segunda. En total, más de cuarenta y tres minutos. Nos centraremos en un subtema que recorre las tres secuencias: los momentos previos al gaseamiento de mujeres en Treblinka.

La primera secuencia, iniciada con el cántico del himno de Treblinka, introduce el tema de la conducción hasta las cámaras de gas de los deportados recién llegados.

Suchomel: *Et au sommet de la colline se trouvait la chambre à gaz. Il fallait monter*

Lanzmann: *Le "boyau" était appelé le "Chemin du Ciel", non?*

Suchomel: *Les Juifs l'avaient surnommé l'"Ascension", et aussi le "Dernier Chemin". Je n'ai entendu que ces deux expressions.*

Lanzmann: *J'ai besoin d'imaginer. Ils pénètrent dans le "boyau"... Et qu'arrive-t-il? Complètement nus?*

Suchomel: *Complètement nus. Ici étaient postés deux gardes ukrainiens.*

Lanzmann: *Oui*

Suchomel: *Surtout pour les hommes, vous voyez? Les hommes, quand ils renâclaient, ils étaient battus, à coups de fouet. Au fouet. Et ici aussi. Et déjà ici.*

Lanzmann: *Ah oui*

Suchomel: *On "forçait" les hommes. Pas les femmes.*

Lanzmann: *Pas les femmes?*

Suchomel: *Non, on ne les battait pas.*

Lanzmann: *Pourquoi tant d'humanité?*

Suchomel: *Moi, je ne l'ai pas vu.*

Lanzmann: *Oui*

Suchomel: *Je ne l'ai pas vu. Peut-être les battait-on aussi.*

Lanzmann: *Pourquoi pas?*

Suchomel: *Pourquoi pas?*

Lanzmann: *De toute façon c'était la mort. Pourquoi pas?*

Suchomel: *A l'entrée des chambres à gaz, oui, c'est sûr*. (Ibíd.: 124-5)

Todo el diálogo aquí reproducido es un fragmento de poco más de un minuto y medio (16:21 a 18:06) de la entrevista sin ningún montaje en la banda sonora y con la imagen procedente de la cámara oculta. La insistencia del entrevistador ha conseguido despojar al testimonio de Suchomel de una falsa humanidad, tan extraña al acontecimiento como conveniente para una rememoración ligeramente edulcorada. La tajante afirmación de que no pegaban a las mujeres, tiene varias modulaciones –“je ne l'ai pas vu” y “Peut-être les battait-on aussi”– hasta la completa aceptación del uso de la violencia para introducirlas en las cámaras de gas. La gestualidad de Suchomel captada por la cámara refuerza esta interpretación. Tras reproducir varias veces con su brazo los latigazos que recibían los hombres y, después de la pregunta “pas les femmes?”, el entrevistado acompaña un potente “nein” con una firme negativa de su cabeza. La respuesta a “pourquoi tant d'humanité?” supone una relativización de su testimonio, pues él no lo vio, y su mano al pecho conlleva cierto asentimiento en la posibilidad enunciada por el entrevistador. “Pourquoi pas?”, pregunta Lanzmann, poniendo en evidencia la ilógica consideración con las mujeres conducidas a las cámaras, a lo que Suchomel resta en silencio, se encoge de hombros, y concede “pourquoi pas?”. Tras la última pregunta, Suchomel no responde, se adelanta a tomar una taza de café que se lleva a los labios, la retira antes de beber, se gira a Lanzmann y, tras un pequeño silencio, con una voz varias notas más bajas, asiente con la cabeza un par de veces y reconoce “à l'entrée des chambres à gaz, oui, c'est sûr”. El fragmento ha conseguido arrancar los ropajes humanitarios de la memoria que cubrían la crudeza del momento y el propio testigo así lo reconoce³¹⁴.

Un corte directo (18:06) nos ofrece el interior de una peluquería. Un título, “Abraham Bomba. Holon, Israel” nos informa del peluquero que vemos cortar el pelo a un cliente y la ubicación precisa. Pasa un minuto en silencio, con el único ruido de las tijeras, y con una filmación a través de un juego de espejos que nos muestra al peluquero entregado a su faena. Con la primera pregunta del entrevistador, “Abraham, dites-moi, comment est-ce arrivé? Comment vous ont-ils choisi?”, aparece el peluquero directamente, sin los juegos de espejos que lo habían precedido. La secuencia se extiende durante casi 18 minutos (hasta 35:59) y narra cómo Bomba fue seleccionado para cortar el pelo a las mujeres antes de ser gaseadas. Durante una semana o diez días el corte de pelo se realizó en la misma cámara de gas, para ser trasladado posteriormente al vestuario situado en la zona de recepción de los trenes. La escena, como de costumbre, incide en los más mínimos detalles –la presencia o no de espejos, sillas o bancos, tijeras o máquinas, longitud del corte, gestos, tiempos, número de peluqueros– que nos dan cuenta de todo el proceso y que vendrían a continuar la precisa descripción hecha anteriormente por Suchomel. Pero nuestro interés no se centra en la complemen-

314 Es justo tras este momento cuando la transcripción de la entrevista recoge la siguiente digresión: Suchomel: “Ich meine, Herr Lanzmann, wenn ich's auch nicht sage – oft schäme ich mich”, Lanzmann: “Bitte?”, Suchomel: “Ich schäme mich, oft. Aber alles, was Sie sich vorstellen können, ist passiert” (p. 22)



tariedad del testimonio, sino en la contraposición del verdugo y Abraham Bomba. Para ello, saltamos al minuto 29:58, cuando una pregunta reconduce la entrevista hacia sus sentimientos:

Lanzmann: *Mais je vous ai demandé: "Qu'avez-vous éprouvé la première fois que vous avez vu ces femmes nues avec les enfants, qu'avez-vous ressenti?", vous n'avez pas répondu.*

Bomba: *Vous savez, "ressentir" là-bas... C'était très dur de ressentir quoi que ce soit: imaginez, travailler jour et nuit parmi les morts, les cadavres, vos sentiments disparaissaient, vous étiez mort au sentiment, mort à tout. Je vais vous raconter quelque chose: pendant la période où j'ai été coiffeur à la chambre à gaz, des femmes sont arrivées avec un transport provenant de ma ville, Czestochowa. J'en connaissais un grand nombre.*

Lanzmann: *Vous les connaissiez?*

Bomba: *Oui, je les connaissais, j'habitais la même ville. J'habitais la même rue. Quelques-unes étaient des amies proches. Et dès qu'elles me virent, toutes s'agrippèrent à moi. "Abe, que fais-tu ici? Que va-t-on nous faire?" Que pouviez-vous le dire? Que pouviez-vous dire? Un de mes amis, il était là avec moi, lui aussi était un bon coiffeur dans ma ville. Lorsque sa femme et sa soeur sont entrées dans la chambre à gaz...*

Lanzmann: *Continuez, Abe. Vous le devez. Il le faut.*

Bomba: *Trop affreux...*

Lanzmann: *Je vous en prie, nous devons le faire. Vous le savez.*

Bomba: *Je ne pourrai pas*

Lanzmann: *Il le faut. Je sais que c'est très dur, je le sais, pardonnez-moi.*

Bomba: *Ne prolongez pas cela...*

Lanzmann: *Je vous en prie. Continuez.*

Bomba: *Je vous l'ai dit: ce sera très dur. Ils mettaient ça dans des sacs et c'était expédié en Allemagne...*

Bon continuez

Lanzmann: *Oui. Qu'a-t-il répondu quand sa femme et sa soeur sont entrées?*

Bomba: *Il tentait de leur parler, mais à l'une comme à l'autre, il était impossible de dire que c'est le dernier instant de leur vie, car derrière eux se tenaient les Nazis, les SS, et il savait que s'il disait un mot, il partagerait le sort de ces deux femmes qui sont déjà comme mortes. Mais pourtant, il faisait pour elles le maximum, rester avec elles, une seconde, une minute de plus, les étreignant, les embrassant. Car il savait qu'il ne les reverrait jamais. (Ibíd.: 129-30)*

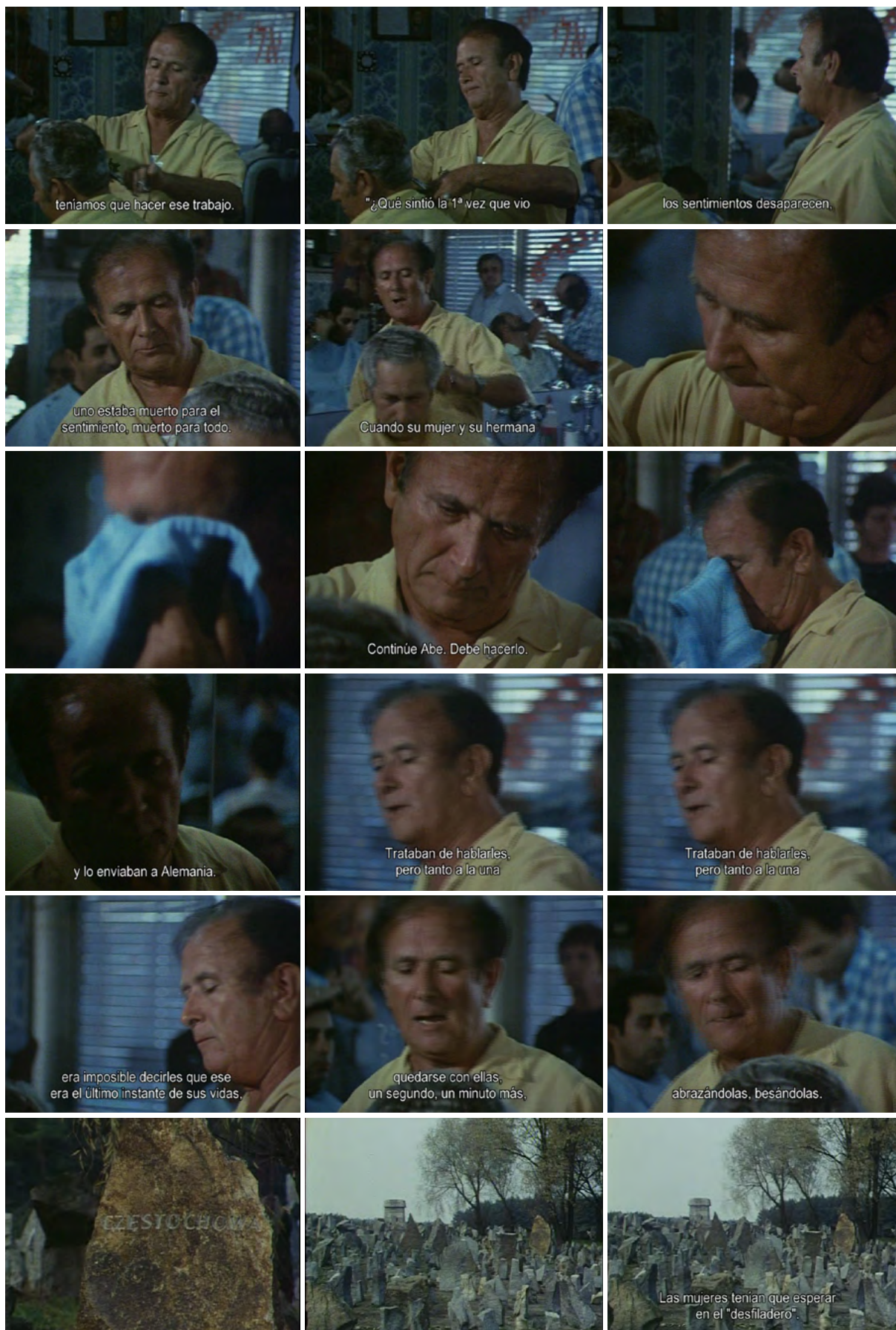
El primer minuto y medio de esta secuencia es un apresurado monólogo de Abraham sobre la imposibilidad de sentir algo en aquel lugar, rodeado permanentemente de muerte. Incluso cuando llegaron sus conocidas de Czestochowa, nada en sus palabras de recuerdo parece traslucir un sentimiento de dolor, hasta que inicia el relato del amigo que hubo de cortar el pelo a su mujer y hermana. Su voz empieza a quebrarse, sus ojos se tornan vidriosos, sus labios retienen un llanto y cae en un mutismo escrutado por la cámara. Estamos ante uno de los momentos más extremadamente traumáticos de la película. Tres minutos y medio tardará en reanudar su relato, tiempo excesivo de una gran tensión que nos habla del inmenso dolor que ha provocado la rememoración del acontecimiento.

El procedimiento seguido era el mismo para Suchomel y Bomba, incidir en todos los detalles del acontecimiento para recuperar aquello que el tiempo ha atemperado. En Suchomel descubrimos la indiferencia del verdugo, en Bomba el desgarró que cuarenta años después todavía no ha sido mitigado.

Acabado el relato de Bomba, un primer plano (36:00) sobre la inscripción Czestochowa grabada en una piedra plantada inunda el cuadro. Un *zoom* de retroceso nos muestra que es una entre las miles plantadas en el monumento conmemorativo de Treblinka. Todo el campo visual está repleto de ese amontonamiento de piedras, al fondo, el monumento central en el emplazamiento de las cámaras de gas y la voz de Suchomel vuelve:

Suchomel: *Dans le boyau, les femmes devaient attendre. Elles entendaient les moteurs des chambres à gaz. Et peut-être aussi les cris et les supplications.*

Alors survenait l'angoisse de mort. Et en proie à l'angoisse de mort, l'être humain se relâche, il se vide, soit par-devant, soit par-derrière... Et c'est pourquoi, là où les femmes avaient attendu, on trouvait souvent cinq ou six alignements d'excrements.



Víctimas y verdugos en *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985). Genealogía y análisis de un estado de la memoria del Holocausto
 Arturo Lozano Aguilar

Lanzmann: *Debout...*

Suchomel: *Non, non, elles pouvaient s'accroupir, ou même debout...
En fait, je ne les ai pas vu "faire", je n'ai vu que les excréments.*

Lanzmann: *Seulement les femmes?*

Suchomel: *Oui. Pas les hommes. Les hommes dévalaient le boyau. A la course.
Les femmes y stationnaient jusqu'à ce qu'une chambre à gaz soit libre.*

...

Lanzmann: *Et l'angoisse de mort...*

Suchomel: *Avec l'angoisse de mort, on se vide. C'est bien connu... quand l'être humain sait qu'il va mourir, ça
peut aussi bien lui arriver au lit. Ma mère était à genoux devant son lit...*

Lanzmann: *Votre mère?*

Suchomel: *Ma mère... Et il y avait un gros tas... C'est comme ça. C'est médicalement établi, n'est-ce pas?...*

Tras el desgarró emocional de Bomba, volvemos sobre esa escena de las mujeres esperando y escuchando el ruido de los motores, los gritos y las súplicas, mientras se nos ofrece el plano de la multitud de piedras que cubre todo el espacio hasta la antigua ubicación de las cámaras. Un *zoom* (37:00) de acercamiento cambia la perspectiva. Estamos en medio del bosque y al fondo vemos desde otro punto de vista el monumento central, Suchomel introduce "l'angoisse de mort". La repugnancia que produce la detención y descripción del testigo en los excrementos dejados por las mujeres momentos antes de ser gaseadas contrasta con los gestos desesperados de amor del peluquero a su mujer y hermana. Más todavía cuando es el propio testigo quien recuerda la muerte de su madre por los excrementos que dejó. Continúa la entrevista con un Suchomel desprovisto de todas las cautelas retóricas impostadas a su rememoración y describiendo la clave de todo el procedimiento: aplicar una violencia y una velocidad³¹⁵ que aturdiere a los deportados. Mediante el plano de recurso al interior de la unidad móvil, un nuevo subtema se inicia: a causa de la velocidad a la que se debía recorrer el camino desde la rampa de llegada hasta las cámaras, los viejos eran separados y conducidos al "hospital". El hospital no era más que una simulación. Tras la bandera con la cruz roja y la fachada, un pasillo los conducía directamente a una fosa donde yacían los muertos. La cámara al hombro nos lleva por esa senda hasta descubrir, alejadas al fondo, una zona cubierta con las piedras plantadas de Treblinka:

Suchomel: *Ils devaient alors se déshabiller, s'asseoir sur un ramblai et on les tuait d'une balle dans la nuque. Ils tombaient dans la fosse. Ça flambait toujours dans la fosse: un feu -alimenté d'ordures, de papier et d'essence, et l'être humain brûle très bien. (Lanzmann 1985: 133)*

315 En este pequeño fragmento en varias ocasiones recupera las palabras polacas y ucranianas gritadas para que los deportados fueran conducidos a toda velocidad a las cámaras de gas. También en varias ocasiones reproduce con su brazo los latigazos que descargaban constantemente contra ellos.

No resulta sorprendente que las palabras de Suchomel vuelvan sobre las fosas comunes, pues sus dos primeras intervenciones ya habían finalizado con ellas, “les Allemands devaient mettre la main à la pâte” y las mediciones de Belzec. Su gusto por las descripciones escatológicas ya la hemos señalado. La última frase de esta intervención, “l’être humain brûle très bien”, es un sintético compendio de los rasgos puestos en escena para construir una representación del verdugo. Nada queda de la retórica aprendida en la posguerra y los hechos del pasado recuperan la perspectiva del verdugo: una fría crueldad centrada exclusivamente en los problemas técnicos de la destrucción y ajena a cualquier moralidad e incluso a las más básicas reacciones de repugnancia física.

Una hora y cuarto después (1:57:19) aparece Suchomel por última vez. Se trata de una breve secuencia de poco más de tres minutos (hasta 2:00:42), cuyo tema versa sobre un cese temporal de actividad en Treblinka. Como consecuencia de la falta de transportes, los judíos de los comandos de trabajo fueron deliberadamente debilitados por innecesarios. Con la reducción de las raciones alimenticias se extendió el tifus y los judíos que habían sobrevivido a las cámaras de gas comenzaron a perecer rápidamente. Nos interesan sus últimas palabras:

Ils ne croyaient plus à rien. On avait beau leur dire... je... nous leur répétions chaque jour: “Vous vivrez!” On y croyait presque nous-mêmes! A force de mentir, on croit à ses propres mensonges. Mais ils me répondaient: “Non, chef, nous ne sommes que des cadavres en sursis!” (Lanzmann 1985: 159)

La imagen nos ofrece el rostro de Suchomel, sin ningún montaje, y las últimas palabras que él mismo pronuncia confirman la primera y despectiva opinión sobre él que citábamos de Lanzmann: “era un mentiroso con mucho aplomo”. En ese momento final, cuando los judíos son conscientes de que están siendo asesinados, los verdugos les mienten conscientemente porque la mentira era esencial a la condición del crimen. Y, a fuerza de repetir las, uno acaba por creer sus propias mentiras. Este colofón no cuestiona la veracidad de la gran cantidad de detalles que Suchomel nos ha proporcionado sobre Treblinka y el proceso de gaseamiento, lo que sí deniega son sus escasas palabras de humanidad, como en el ejemplo por él referido.

En septiembre de 1944, Vasili Grossman llegó al campo de exterminio de Treblinka. Pese a todas las tareas de ocultación que se llevaron desde agosto de 1943 hasta la llegada del Ejército Rojo, los lugareños guardaban buena memoria de lo sucedido. Grossman se entrevistó con cientos de testigos, supervivientes y tuvo acceso a las declaraciones de algunos de los antiguos guardias detenidos. Un artículo, titulado *El infierno en Treblinka*, levantó acta detallada de la historia del campo. Sorprende la fiabilidad de la inmediata información, excepción hecha del excesivamente abultado número de víctimas, y la precisión en los detalles. Desde la llegada de los transportes a las estrofas del himno de Treblinka, pasando por todas las especificaciones concernientes a la construcción de las nuevas cámaras de gas, todo ha sido verificado por los estudiosos y así lo encontramos en *Shoah*. En su descripción del infierno, hubo espacio para actos de los verdugos que por su excepcionalidad fueron retenidos por los testimonios. Pocas dudas caben de que el Sujomil referido fuera una transcripción errónea del Suchomel de *Shoah*.

Un antropoide apellidado Sujomil gritaba al tiempo que hacía gestos y muecas y deformaba intencionadamente las palabras alemanas:

–¡Niños, niños, deprisa, deprisa, el agua del baño se enfría! ¡Más deprisa, niños, más deprisa! –decía, y luego soltaba una carcajada, se ponía en cuclillas y hacía movimientos de danza (Grossman 2009: 532)

El interés de Arendt por las cualidades morales y psicológicas del verdugo que apreció en Eichmann durante el proceso en Jerusalén fueron inaugurales de una tradición históricoliteraria que ha llegado a nuestros días y se ha convertido en lugar común. Los juicios que tuvieron lugar en Alemania en la década de los sesenta posibilitaron el descubrimiento y la investigación sobre verdugos directamente implicados en los campos de exterminio y en los *Eisantzgruppen*. Estos inculpados aportaron un retrato novedoso de los verdugos del genocidio que concitó el interés por su psicología. Gitta Sereny fue pionera con su libro sobre Franz Stangl, comandante de Treblinka, publicado en 1974. En opinión de la autora, era una suerte poder estudiar las circunstancias que habían presidido su implicación en el crimen desde su punto de vista y no desde el nuestro, por lo que nuestros prejuicios debían ser suspendidos para poder atender a sus motivaciones y reacciones tal cual él las describía. Con variaciones, pero con el mismo interés por los motivos que habían animado a los verdugos a participar en el Holocausto, libros de grandísima trascendencia como el de Christopher Browning, *Aquellos hombres grises. El batallón 101 de policía*, o Daniel J. Goldhagen, *Los verdugos voluntarios de Hitler*, convertirían el proyecto inaugural de Sereny en un tópico de la materia.

En 1973, Lanzmann asumió el encargo de *Shoah* e inició su periodo de formación y documentación antes de acometer la producción de la película. La lectura del libro de Sereny fue un paso necesario previo al encuentro con esos verdugos que serían filmados con muchos problemas y esfuerzos. La presencia de estos en su película quedaba justificada por su riqueza testimonial para recuperar el acontecimiento y sus pormenores, pero evacuaba completamente el interés psicológico que animaba el proyecto de la autora húngara. La voz del verdugo solo resulta fiable al transmitir la lógica que proyectó y administró el crimen; el resto, las causas, sus reacciones o implicaciones suenan completamente falsas porque obedecen a un constructo retórico posterior que tiene como única finalidad eludir la condena moral. Pero más radical todavía es la negativa a comprender planteada por el director. Un abismo nos separa de los verdugos, imposible acercarnos a ellos sin abismarnos nosotros mismos.

CONCLUSIONES

Planteábamos en la introducción de nuestro trabajo el objetivo de desentrañar el diálogo de *Shoah* con la genealogía del Holocausto, en particular con la representación de esas dos figuras, víctimas y verdugos, que han vertebrado nuestro estudio diacrónico y el análisis fílmico.

Estas dos figuras han nucleado la genealogía de la memoria de la destrucción de los judíos europeos. La víctima racial y el verdugo genocida fueron las novedosas singularidades del acontecimiento. En tanto que no fueron reconocidas como tales, el Holocausto careció de discursos propios. Han sido las diferentes caracterizaciones de ambas las que han marcado las distintas construcciones de la memoria sobre el acontecimiento.

Shoah parte de la figura del testigo para recuperar el pasado. Las víctimas no pueden representarse a sí mismas y los verdugos que han sobrevivido se niegan a encarnar ese papel. Esos supervivientes, verdugos y testigos de antaño son convocados para ofrecer un testimonio lo más cercano posible del exterminio. Pero la película tiene una finalidad moral en el presente: recuperar a las víctimas y excluir a los verdugos. Esta disyuntiva es la consecuencia de una puesta en escena que recrea el crimen y ante el cual solo es posible la compasión ante la suerte de los judíos asesinados o la indiferencia y la crueldad de los perpetradores.

Previamente a la exposición de nuestras conclusiones sobre la dialéctica entre la conformación diacrónica de la memoria y los temas desarrollados por la película, conviene legitimar la genealogía que hemos propuesto. Dado el objeto de esta tesis –un film–, podría suponerse que metodología y fuentes debieran buscarse en los estudios cinematográficos. El hecho de que el autor se haya

formado en su origen en dicha disciplina reforzaría tal presuposición. Sin embargo, como queda reflejado en el título, concebimos la obra cinematográfica como un estado de la memoria, por lo que resulta pertinente abrir nuestro estudio a otras perspectivas que ninguna relación guardan con lo cinematográfico.

Incluso en el acotado estudio del film, el recurso exclusivo a fuentes cinematográficas resulta insuficiente. Claude Lanzmann es un cineasta tardío y, podríamos decir, ocasional³¹⁶. Llegó al cine después de un largo recorrido como redactor para varias publicaciones. Miembro de la redacción de *Les Temps Modernes*, y muy cercano colaborador de Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir, Claude Lanzmann era una personalidad relevante del ambiente cultural *engagé* de París. Limitar el estudio de las fuentes de *Shoah* a las representaciones audiovisuales hubiera producido resultados muy pobres. Los años previos al inicio del rodaje fueron un tiempo de formación en el que el novel cineasta se documentó muy extensamente sobre el Holocausto. Durante la filmación, su trabajo recogió toda su experiencia periodística. Por último, sus años invertidos en la mesa de montaje para ofrecer una forma de nueve horas y media de entre las trescientas cincuenta horas de material filmado no se explican con herramientas propias al estudio del cine. La originalidad de *Shoah* recoge escasísimas influencias cinematográficas. Su forma necesita ser explicada en relación con la más polimorfa construcción de la memoria del judeicidio.

Nuestro estudio genealógico del Holocausto ha tenido como eje fundamental un repaso por las distintas formas de la representación audiovisual del acontecimiento. Las filmaciones de atrocidades, el peso de las proyecciones y las plasmaciones cinematográficas de los juicios de Nuremberg, el éxito mediático de Ana Frank o el importante efecto de la puesta en escena en el proceso contra Adolf Eichmann han sido nuestro específico campo de estudio. No obstante, hemos creído necesario atender a cuestiones fundamentales en la cultura del Holocausto ajenas completamente al universo audiovisual. La limitación a nuestra disciplina de origen habría configurado un estudio quizá más coherente desde el punto de vista formal, pero también más incompleto.

Así pues, la genealogía propuesta reivindica la relevancia de la configuración audiovisual de la memoria del Holocausto, mas también hemos querido dar cuenta en este trabajo de los abundantes materiales que se amalgaman en su construcción y la incapacidad de un estudio restringido para ofrecer una descripción plausible de su complejidad. En las carencias del investigador residen las causas de haber apuntado la cantidad de saberes necesarios para un estudio acertado de la memoria y no haberlo sustanciado de manera más satisfactoria. A continuación presentamos un resumen sin-

316 Recordemos que su obra cinematográfica se limita a seis películas, todas de estricta temática judía. La primera, *Pourquoi Israël* (1972), y la tercera, *Tsahal* (1994), guardan una estrecha relación con el Holocausto, sin ser este el tema principal. El resto, *Un vivant qui passe* (1997), *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* (2001) y *Le dernier des injustes* (2013) son montajes del abundante metraje filmado para *Shoah*.

tético del recorrido diacrónico descrito en los dos capítulos de esta tesis para destacar las cuestiones de relevancia que entran en diálogo directo con la obra.

UN RECORRIDO POR LA MEMORIA

Entre el verano de 1941 y el fin de la Segunda Guerra mundial un plan genocida concebido por las autoridades nacionalsocialistas de Alemania exterminó alrededor de seis millones de judíos europeos. Las pruebas, los documentos y los testimonios conocidos en la primavera de 1945 eran más que suficientes para que resultase incuestionable la verdad del crimen. Sin embargo, las particularidades del acontecimiento no fueron destacadas en los relatos de atrocidades de la inmediata posguerra.

Los antiguos discursos que desde la épica doraban y daban sentido al dolor consiguieron imponer su ya declinante empuje a una iconografía novedosa. Las fosas comunes, los enseres de cientos de miles de víctimas apilados en los almacenes de Maidanek o Auschwitz todavía pudieron representar engañosamente la resistencia política o nacional y al sádico invasor. Demasiados cadáveres para tales justificaciones, pero Europa ya había interiorizado, tras la Gran Guerra y la Guerra Civil española, que los nuevos conflictos bélicos nacionales o ideológicos causaban gran número de víctimas civiles. Un grupo de niños gemelos, únicos supervivientes entre miles, del campo de Auschwitz y las montañas de cadáveres con las que se toparon las fuerzas aliadas occidentales en su avance hacia Berlín resultaban especialmente incongruentes a los discursos clásicos sobre la guerra. Imágenes de miles de muertos, mujeres, niños y ancianos; supervivientes cuyos cuerpos suplicados habían recorrido un calvario de campos de concentración de una punta a otra de Europa requerían de una novedosa explicación. Inconcebible algo más atroz que estas imágenes, a pesar de que documentos y testimonios ofreciesen detalles sobre millones de personas cuyas cenizas habían sido arrojadas a los ríos.

Estas desbordantes imágenes no documentaron el acontecimiento, mas difundieron un horror sin parangón. Difícil interpretar documentos tan radicalmente inéditos, cuando además llevan inscrito en su superficie la luminosidad cegadora de una crueldad extrema. Opacas documentalmente en la época, las imágenes de los campos de concentración sí exigieron una reparación por lo escabroso de su iconografía. La conclusión de la Segunda Guerra mundial requería de algo más que los desfiles triunfales de los ejércitos, las imágenes clamaban justicia.

Llevadas al estrado de los testigos de Nuremberg, las filmaciones de los campos de concentración fueron el principal cargo de acusación de un juicio concebido más para restaurar el orden quebrado que para castigo de los responsables. El juicio debía producir una imagen que neutralizase el poder corrosivo de la imaginería exportada desde los campos de concentración a las salas cine-

matográficas de todo el mundo. Los noticiarios que recogieron el juicio confrontaron a los culpables con las atrocidades, acuñando un emblema de abyección para la posteridad. Tan explícita acusación concentró la condena sobre un reducido grupo de verdugos.

La “epifanía negativa” resquebrajaba la narrativa secular que había entendido los desastres de la guerra, mas quedaba a la espera de intérpretes que descubriesen quiénes eran las víctimas y cuántos miles de verdugos más fueron necesarios, aparte de las docenas condenadas en Nuremberg. Mientras el mundo dictaba sentencia sobre el régimen hitleriano y comenzaba a escindirse en dos bloques, ningún relato se ocupó de verdugos genocidas ni víctimas raciales.

La posguerra anteponía sus propias necesidades narrativas al descubrimiento de víctimas tan poco rentables como las judías. Las víctimas políticas, resistentes y militares fueron las figuras de una épica nacional o ideológica que dominó Europa durante la segunda mitad de los años cuarenta y hasta finales de los cincuenta. Las comunidades nacionales estaban seriamente dañadas, el ejército alemán había invadido toda Europa, pero en la inmensa mayoría de países se había desatado una guerra civil soterrada entre facciones locales enfrentadas. La apropiación nacional de muertos perfilaba un autorretrato muy favorecedor, incluso mayor que la tranquilizadora condena al más estrecho círculo de colaboradores con el invasor, en el panorama de posguerra. Los millones de judíos caídos fueron convertidos por los discursos oficiales en mártires nacionales e ideológicos sobre los que asentar una narrativa que integrara los años de guerra en la reconstrucción en curso.

El trasvase de estas víctimas a las costas del mar Rojo, adonde llegaron la mayoría de supervivientes, impuso también sus moldes de apropiación. Obviamente, la ocultación de la identidad de los aniquilados bajo las distintas etiquetas nacionales de sus países de residencia carecía de sentido en el Estado de Israel, creado en 1948 y definido por su identidad judía. Sin embargo, el momento fundacional y belicoso propició un excesivo homenaje a las excepcionales figuras de resistentes por encima de los millones de víctimas. Las fechas, los monumentos, las conmemoraciones y los discursos giraban en torno a la resistencia. Mientras el injerto israelí de la sublevación del gueto de Varsovia daba abundantes frutos; el recuerdo de Auschwitz, por no decir otros menos notorios, languidecía.

En el mundo dividido de la posguerra, del que Alemania fue ejemplo emblemático, el retrato de los verdugos se amoldó a dos ópticas contrarias. Los bienintencionados e iniciales esfuerzos en aras de la democratización del país derrotado que acompañaron a los aliados occidentales pronto cedieron a una *Realpolitik*. La división ideológica que se cernía sobre Europa aconsejó abreviar la desnazificación y restringir el número de culpables con el fin de alinear las tres cuartas partes de Alemania al conjunto de democracias occidentales. El juicio de Nuremberg resultó doblemente emblemático de la voluntad decidida de castigar a los culpables y de poner fin a su persecución. La retórica soviética, por el contrario, encontró en la indiferenciación del nazismo, fascismo y capitalismo un arma ideológica de largo recorrido. El historial soviético no exigía una actitud estricta para con

los verdugos de inmensas masas de población civil y sus intereses estratégicos apuntaban la acusación contra aquellos personajes que transitaron con gran facilidad del Reich a la República Federal, especialmente industriales, banqueros, políticos conservadores, etc.

A mediados de los años cincuenta una nueva víctima se abrió paso en la industria mediática estadounidense. Frente a las tipologías política, resistente y militar entronizadas por la epopeya nacional o ideológica, el sencillo diario de una niña se erigió como modelo indiscutible de la víctima de la barbarie nazi. Ana Frank congregó la adhesión melodramática y la certeza moral. Su completa despolitización, frente a las figuras surgidas en la inmediata posguerra, y el asequible borrado de su identidad la consensuó como una víctima que bien podía representar a muchos colectivos. Sin embargo, la niña perseguida, deportada y muerta en un campo de concentración por ser judía no fue el emblema de lo que todavía no era conocido como Holocausto.

Este panorama sufrió el vuelco decisivo en los primeros años de la década de los sesenta. El acontecimiento, tras las obras de Leon Poliakov y Gerald Reitlinger –en 1951 y 1953, respectivamente–, que gozaban del valor y la escasez de las obras pioneras, encontró su cronista. Raul Hilberg, vienés de nacimiento y norteamericano de adopción, publicaba su impresionante investigación en 1961. Titulada *The Destruction of the European Jews*, la obra es un compendio con plena vigencia hoy en día en el que se describe todo el proceso persecutorio y exterminador de los judíos. El profundo conocimiento del hecho histórico no procuró un encuentro narrativo con víctimas y verdugos. Centrado en el proceso de destrucción, su obra carecía de rostros humanos. La terquedad de los hechos, descrita objetivamente por Hilberg, sería una rémora para la entronización de la víctima que se acercaba. Su obra produjo un conocimiento certero y detallado, pero no fue una aportación relevante a la construcción de una narrativa tipificada de las víctimas y los verdugos del Holocausto

En 1962, un nuevo escenario –una sala judicial en Jerusalén–, el rostro de un verdugo –Adolf Eichmann–, un acto de acusación con seis millones de asesinados y representado por una multitud de testigos supervivientes ofrecieron al mundo un juicio pedagógico difundido por las nuevas tecnologías audiovisuales. Este proceso, publicitado por el gobierno israelí como el Nuremberg judío, puede ser considerado con toda justicia el origen de la cultura del Holocausto. Lo novedoso del juicio no fue la proyección de las imágenes atroces que ya habían sido presentadas en Nuremberg, sino la ajustada apropiación de un imaginario del horror difundido durante más de quince años. Un juicio centrado exclusivamente en la persecución y asesinato de los judíos, con miles de documentos y, lo que es más importante, cientos de testigos llamados a declarar el padecimiento de las víctimas, y no la culpabilidad del acusado, identificaron correctamente los cuerpos amontonados en las filmaciones de la primavera de 1945. El testimonio judío en Israel ofreció por fin el relato con el que interpretar las fosas comunes, las montañas de enseres encontradas en Maidanek, los niños gemelos de Auschwitz y esos cuerpos perseguidos por un programa genocida. El proceso de destrucción de los judíos europeos se convirtió en hecho específico.

Mientras las autoridades israelíes focalizaron las miradas en el estrado de las víctimas y exportaron televisivamente su imagen a todo el mundo, el retrato del verdugo quedaba desdibujado. Los patrones fiscales para describir al culpable chocaron con la naturaleza misma del crimen y la representación ofrecida no colmó las expectativas. La figura de la víctima se agigantaba, al tiempo que empequeñecía al verdugo. La desproporción resultaba manifiesta: seis millones de asesinatos y un solo acusado con discurso, apariencia y presentación audiovisual extremadamente rutinaria.

La paradoja llamó poderosamente la atención de una perspicaz polemista que dirigía su mirada a la caja acristalada que encerraba al acusado. El espíritu crítico de Hannah Arendt erosionó la visión monolítica pretendida por los organizadores del juicio. La adaptación israelí de los grandes criminales de Nuremberg en el gran antisemita Eichmann no se sostenía a tenor de lo visto en la sala judicial. Arendt estuvo atenta a las descargas de responsabilidad del acusado, que presentó su tarea como la de un especialista que cumple órdenes, pero también concluyó que la novedosa organización del asesinato de millones de personas no era imputable a un ciego odio racista.

Su informe sobre la “banalidad del mal” que detectó en el condenado no fue su aportación más controvertida. Siguiendo el detallado estudio de Hilberg, unas breves páginas cuestionaron la incólume y consustancial inocencia de las víctimas patrocinada por el juicio. La autora recogió la colaboración de algunos judíos, especialmente los miembros de los Consejos Judíos que dirigieron los guetos, en el proceso exterminador concebido por las autoridades nazis. La imagen promocionada de un grupo compacto moralmente se veía erosionada por la mera referencia a aquellos judíos forzados a colaborar con el verdugo en su empresa genocida. Si además era proferida con la aspereza con que lo hizo la autora, la polémica estaba servida.

Todo confluía, incluso la posición crítica de Arendt, en convertir el juicio contra Adolf Eichmann en el punto de origen del Holocausto. Singularizó el proyecto genocida como acontecimiento, proporcionó el patrón narrativo al que a partir de ahora se deberían ajustar las víctimas y desató un interés renovado por los antiguos y nuevos verdugos.

Las grandes líneas narrativas que modelaron el acontecimiento ya estaban definidas. Posteriormente, una serie de sucesos históricos propiciarían un refuerzo de la etnicidad de las víctimas, especialmente en la ya incuestionable albacea israelí de la memoria. Por el lado de los verdugos, ese enigma al que pretendió dar respuesta Arendt, concitaría gran curiosidad por los recién descubiertos acusados que se sentaron en los banquillos de los juzgados alemanes.

Este es el recorrido diacrónico que hemos postulado en este trabajo para entender la genealogía de una memoria que converge en la obra que centra nuestro estudio.

LAS VÍCTIMAS EN SHOAH

“Une signification pour moi à la fois la plus profonde et la plus incompréhensible du film, c’est, d’une certaine façon ... ressusciter ces gens, et les tuer une seconde fois, avec moi ; en les accompagnant”. Estas palabras del cineasta justifican una estética y una ética. La estética moviliza sus recursos de puesta en escena para la recreación de ese crimen ante el espectador. La ética que la anima posibilita que el espectador, el mundo actual, pueda abrazar a la víctima en su trance y ser así sancionado moralmente.

La película aborda tres grandes cuestiones en torno al grupo de víctimas. Los temas tratados asumen, modifican o rebaten cuestiones que habían conformado la construcción diacrónica de las víctimas del Holocausto. La primera hace referencia a los extensivos contornos del colectivo, la segunda se centra en la nítida moralidad de todo el grupo y la tercera a la eclosión de un ideario en torno a la víctima que se impone a los primeros modelos heroicos de recuerdo.

EL COLECTIVO DE LAS VÍCTIMAS

La cuestión preliminar de la que parte la representación en su delimitación de las víctimas se asienta en su incuestionable identidad judía. Esta identificación que, como hemos visto, necesitó más de una década en ser aceptada es el punto irrenunciable de partida. El Holocausto nombra el asesinato de seis millones de judíos, ni atañe a otros colectivos que sufrieron la cruel persecución nazi ni es comparable con otras atrocidades. La singularidad del proceso y de las víctimas inscrita en la cultura del Holocausto conforma un universo tan unívoco que la película no necesita incidir en él.

Las víctimas de un proyecto genocida son todas aquellas personas asesinadas. Para que la película pudiera albergarlas necesitó de representantes que ofrecieran su testimonio. El inicio de la película trabaja el concepto del “revenant” que introduce una matización importante al concepto del superviviente. El “reviniente” es alguien condenado, que ha conocido la muerte, y que ha vuelto para testimoniar. La historia personal de Simon Srebnik –primer personaje en aparecer, ejecutado que volvió herido a la vida desde una fosa común– y una puesta en escena con fuertes reminiscencias a la historia de Orfeo cruzando la laguna Estigia marcan este primer puente tendido entre el mundo de las víctimas y el de la conmemoración. Esta primera ampliación del grupo de víctimas a los supervivientes no resultaba ninguna novedad en la cultura del Holocausto que, con la primacía dada a su testimonio, los había entronizado como albacea de los caídos.

La propuesta relativamente novedosa de la película en este aspecto es la creación de un paradigma moral a partir de la legitimidad de la víctima. La cultura del Holocausto había convertido la ejecución del plan genocida en un acontecimiento radical que imponía una cesura histórica; la

perspectiva de Lanzmann lo eterniza y moraliza. Es decir, el judeicidio es intemporal y sirve como sanción del presente. La película evita participar en un recuerdo del genocidio que lo encierre en el tiempo pasado; contrariamente, la recreación lo actualiza para que la compasiva actitud de los espectadores, nuevos testigos de ese crimen que se está cometiendo en la pantalla, salve al mundo de la amoralidad indiferente que supone tanto el olvido como la distancia conmemorativa del acontecimiento.

Esta moralización del recuerdo queda ejemplarmente manifiesta en la participación de Henrik Gawkowski en la película. Henrik Gawkowski fue el maquinista que condujo a cientos de miles de judíos al campo de exterminio de Treblinka. No cabe duda alguna sobre su colaboración, poco importa si forzada o no evitada, en el proceso de destrucción. Sin embargo, su actuación histórica no define al personaje y será su compungida recreación del pasado atroz en el que participó el que ofrezca su salvamento moral. La proyección del cruel momento sobre el presente no incumbe únicamente a los testigos históricos que presenciaron el suceso. El acontecimiento alcanza al presente, pues su recreación se ofrece ante los ojos del espectador que deviene testigo.

El testimonio de Hanna Zaidl, hija del superviviente Motke Zaidl, se ofrece como figura de entrada al espectador actual para converger con las víctimas. En su breve y anómala declaración relata la insalvable distancia que siempre mantuvo con su silencioso padre. Gracias al proyecto cinematográfico de Lanzmann pudo escuchar toda la historia, lo que sin duda facilitó su filiación con la víctima. Esta figura anticipa la verdadera y extensa ofrenda del testimonio de Jan Karski como bautismo victimario del espectador.

Jan Karski era miembro de la resistencia polaca y entró en contacto con dos líderes de la comunidad judía de Varsovia que lo convirtieron en mensajero de su situación. Karski encarna un doble papel en *Shoah*. Por una parte, es el conocedor de la suerte de los judíos que no se siente concernido directamente por las víctimas. Tras dos reuniones con los representantes judíos, uno de ellos le ofrece introducirlo en el gueto de Varsovia. La invitación se argumenta en la mayor legitimidad de un testigo que ha visto y sentido frente a un mero transmisor de información. Las dos visitas al gueto producen la transformación del personaje. Su quiebra, sus llantos y su doloroso recuerdo de lo que vio lo incluyen en el legítimo grupo de acompañantes de las víctimas. Las dos visitas al gueto finalizan de la misma forma. En la primera, un temeroso abrazo de una desconocida judía le suplica que se salve, pues él no pertenece a ese mundo; en la segunda, su guía por el gueto, después de propiciar su conversión para ser testimonio de los judíos de Varsovia, lo abraza y lo despide con una misión.

Su segundo papel tiene que ver con la misión encomendada. Jan Karski era portador de una petición de auxilio al mundo para salvar a los judíos. La película no rastrea el testimonio que ofreció a los líderes occidentales ni su impotencia para detener el exterminio. El interés reside en el mensaje suspendido de esas víctimas que es ofrecido al espectador. Su insistencia en verse separados

de la humanidad por la crueldad de los verdugos y la desatención de los aliados repercute sobre el espectador. Imposible ya salvar sus vidas, pero la desesperación contenida en su mensaje empuja al espectador a abrazar la causa de las víctimas.

Sobre el estricto grupo de las víctimas asesinadas por los nazis, la película ha extendido su influencia. Primero, con los más legítimos testimonios de “revinientes” que han llegado hasta el presente; seguido de la posibilidad del presente para abrazar su suerte en la recreación del crimen y, posteriormente, con la llamada desesperada a la Humanidad para que albergue en su centro el sufrimiento de estas víctimas.

LA NITIDEZ MORAL DE LAS VÍCTIMAS

La insistencia en la descripción objetiva de los engranajes necesarios para la ejecución del plan genocida, desde la perspectiva fría de un historiador como Raul Hilberg, y la punzante intervención de la polémica Hannah Arendt, sobre la colaboración de algunos judíos en la destrucción de su propio pueblo, supusieron un ariete contra el pedestal moral que sustentaba a las víctimas. La cuestión, por muy escasos y forzados que fueran los colaboradores judíos, no resulta anecdótica y explícita la conflictiva conversión de un suceso histórico en metarrelato.

La disyuntiva a mediados de los años ochenta se plantea entre la auténtica vocación testimonial de Primo Levi, en su libro *Los hundidos y los salvados*, y la conformación de un paradigma moral a la manera de Lanzmann. Primo Levi concibió la creación de los *Sonderkommandos*, aquellos judíos alrededor de las cámaras de gas que se encargaron de las tareas relacionadas con la aniquilación de los suyos, como el delito más demoníaco del nacionalsocialismo, pues el vecinazgo entre víctimas y verdugos arrebató la inocencia de las primeras. Su testimonio no rehuía los peligros de testificar sobre la “zona gris”, si bien antes demandaba al lector rigor, compasión y la suspensión de cualquier juicio ante ese límite abisal del Holocausto. La conformación de un metarrelato del Holocausto en torno a la inocencia de las víctimas o el paradigma moral expuesto en *Shoah* difícilmente pueden aceptar zonas grises que invaliden la tajante diferenciación de los dos protagonistas del Holocausto.

Un claro ejemplo de cómo esa cultura del Holocausto estaba conformando un metarrelato de estricta obediencia en torno a la incuestionable inocencia de las víctimas, incluso para aquellos testimonios más sinceros, lo encontramos en las distintas versiones ofrecidas por Richard Glazar de un acontecimiento particular. Richard Glazar, judío checo, fue seleccionado para el comando rojo de Treblinka encargado de recoger y clasificar las pertenencias que acompañaron a los judíos en su último viaje. En febrero de 1943 los transportes se detuvieron y cesó el aluvión de alimentos y bienes que procuraba una existencia holgada del *Sonderkommando*. También se detuvieron los gaseamientos pero, como Richard Glazar confió a Gitta Sereny en 1972, la muerte de los otros era la condición de

vida del *Sonderkommando* y concitaba pocos escrúpulos éticos. El anuncio de un SS de la reanudación de los transportes al día siguiente procuró tres relatos testimoniales distintos.

En el primero, ofrecido a Gitta Sereny, Glazar asumía la vergüenza del júbilo generalizado ante la noticia. En la versión relatada en *Shoah* algunos años más tarde, se omitía expresamente toda reacción de los internos de Treblinka y el acontecimiento adoptaba una forma narrativa, pues suponía la toma de conciencia sobre la inevitable rebelión que liberase a los prisioneros judíos y detuviese la máquina exterminadora. Sus memorias, publicadas a principios de los años noventa, relatarían el acontecimiento con un cierre plenamente acorde con los parámetros que la víctima había alcanzado: el transporte redujó magníficos judíos, jóvenes, en buen estado y resplandecientes de vitalidad a cenizas en un par de horas. Las presiones sobre el relato inicial de Glazar las desvelaría Sereny en un escrito posterior a la muerte del testigo. En un artículo del año dos mil, la autora húngara refería la súplica de Glazar para que suprimiera el polémico fragmento que tantos disgustos le había provocado en “Israel y otros sitios”.

Las condiciones extremas y el inmenso desgarró de aquellos judíos enrolados en las fábricas de la muerte quedan patentes en los relatos de diversos supervivientes en la película, pero uno destaca por encima de todos: Filip Müller. Reconocido por Lanzmann como irrepetible, Filip Müller fue miembro del comando especial de Auschwitz durante casi tres años, sobreviviendo a cinco liquidaciones de sus compañeros de trabajo.

La primera aparición en la película ya marca una tajante oposición de los judíos obligados a incinerar los cadáveres con los verdugos. La secuencia anterior había sido la presentación de Franz Suchomel, el verdugo de mayor protagonismo en *Shoah*, quien narra su primer día en Treblinka. A continuación, Filip relata su primer día en los antiguos crematorios de Auschwitz I. La cámara sigue su jornada iniciática, marcada por la violencia de los guardianes y el miedo, y sume al espectador en el aturdimiento del prisionero recorriendo laberínticamente los restos del crematorio I. La conclusión de la secuencia plantea la única alternativa para estos judíos: la vida como *Sonderkommando* o la muerte. A partir de esta intervención, Filip relata, en seis secuencias intercaladas en toda la película, todos los asuntos más controvertidos de esta zona gris: el mantenimiento del secreto sobre la suerte que aguardaba a los judíos conducidos a la cámara de gas, la aceptación de su tarea por la necesidad imperiosa de sobrevivir, las periódicas ejecuciones de todos los *Sonderkommandos* para eliminar a los testigos y la dificultad de preparar una rebelión. Hasta su última intervención, auténtico clímax de la película.

Ningún testimonio de *Shoah* nos acerca tanto al exterminio de los judíos en la cámara de gas y nunca el espectador llega tan lejos en su acompañamiento a las víctimas. Filip que había testimoniado intensamente sobre el ansia de vivir, ante el terrible fin que aguarda a judíos compatriotas y conocidos, decide entrar con ellos en la cámara de gas. Allí dentro, de unas judías conocidas, recibe el mandato de sobrevivir para testimoniar. Desde este centro de *Shoah*, se reivindica la pertenencia

moral de aquellos judíos –obligados colaborar en la cadena de muerte de los verdugos, exterminados en su inmensa mayoría y participantes en tres de las escasas rebeliones que se dieron durante el exterminio– al grupo de las víctimas mediante un testimonio ejemplar que sacrificó su vida por pura compasión y cuyo retorno a la vida, desde el interior de la cámara de gas, fue porque las víctimas así exigieron que nos lo contase.

LA RECONVERSIÓN DEL RELATO HEROICO EN EL RELATO DE LAS VÍCTIMAS

Un acontecimiento singular constituye el epicentro de la conmemoración épica de la destrucción de los judíos: la sublevación del gueto de Varsovia. En una película centrada en la muerte en los campos de exterminio, sorprende que el gueto de Varsovia ocupe la última hora y tres cuartos de la cinta. El tratamiento que de él se hace ejemplifica nuestra hipótesis. El gueto emblemático de la resistencia es representado como el gueto arrasado, los dos combatientes supervivientes, tratados como héroes en los discursos oficiales, son presentados como víctimas: “Antek” Zuckermann declara sobre su actual alcoholismo, consecuencia de su traumática experiencia del gueto, y Simha Rottem, de vuelta a un gueto reducido a cenizas, pronuncia las últimas palabras que cierran la película: “Et je me souviens d’un moment où j’ai ressenti une espèce de tranquillité, de sérénité, où je me suis dit: “Je suis le dernier Juif, je vais attendre le matin, je vais attendre les Allemands”. Una clausura que renuncia al ideal resistente y acepta la entrega de la víctima.

En este apartado nos ocupamos de los dos únicos destinos particulares de víctimas narrados en la película: Freddy Hirsch y Adam Czerniakow. Freddy Hirsch era un judío procedente de Theresienstadt que permaneció seis meses en el campo de las familias de Auschwitz junto con todo el grupo deportado. Finalmente fueron enviados a la cámara de gas en marzo de 1944. La resistencia tuvo conocimiento del inminente gaseamiento y eligió a Hirsch para encabezar la revuelta en el campo de las familias. Adam Czerniakow fue el presidente del Consejo Judío del gueto de Varsovia. Dentro de las controversias que rodearon la colaboración forzada de los Consejos Judíos con los nazis, Czerniakow sobresale por su estatura moral y entrega en pro de la comunidad. El relato de sus destinos testimonia a la perfección la traslación conmemorativa del héroe a la víctima.

Rudolf Vbra, quien fue el encargado de anunciar a Freddy Hirsch el gaseamiento de todos ellos y plantearle la posibilidad de una revuelta en coordinación con el *Sonderkommando*, testimonia la entrevista entre ambos. Hirsch, quien había llamado la atención de la Resistencia por su rectitud, dignidad y liderazgo, tenía una relación especialmente estrecha con los niños prisioneros. Su preocupación y tormento, ante la perspectiva de la rebelión, era el destino de los niños. La confirmación de Vbra de que, de una manera u otra, ellos morirían, paralizó a Hirsch quien demandó unas horas

para reflexionar. Expirado el plazo, e incapaz de tomar una decisión que conllevara la muerte de los niños, Hirsch había ingerido algún veneno y agonizaba. La resistencia no presentaba una alternativa real a la aceptación del destino de víctima, ya que ambas conducían igualmente a la muerte de los niños, encarnación de la inocencia y futuro de los judíos.

Adam Czerniakow presenta otro tipo de resistencia. El historiador Raul Hilberg, a través de la interpretación de pasajes leídos de su diario, presenta un líder sereno y obstinado que se esforzó denodadamente en mejorar las condiciones de vida de la comunidad. Resistir, cediendo casi siempre, con el propósito de minimizar las pérdidas y salvar al gueto de las condiciones mortales impuestas por los verdugos. Incluso cuando comenzó a tener noticias del exterminio de otras comunidades judías y presintió cercano el final del gueto, su lucha no cesó y procuró mantener no solo la vida judía en Varsovia, sino los valores humanos que le eran propios. El punto final llegó el 23 de julio, un día después del inicio de las deportaciones con destino a Treblinka, cuando intercedió para salvar el orfanato del gueto y no obtuvo ninguna garantía. Otro suicidio, este acompañado de una nota, cierra otro ejemplar destino de quien decidió matarse antes de participar en la destrucción de los suyos. La breve nota, según la película, decía: “Ils veulent que je tue les enfants de mes propres mains”

LOS VERDUGOS EN SHOAH

Recogimos en nuestro análisis la negativa a comprender el acontecimiento histórico como uno de los imperativos creativos de Lanzmann, pues toda explicación conlleva germinalmente una justificación. Este principio resulta de estricta observancia en el acercamiento de la película a los verdugos. Las explicaciones diacrónicas que habían atribuido los crímenes nazis al sadismo, al totalitarismo político o a la novedosa banalidad resultan, desde la perspectiva del cineasta, una explicación de la desviada humanidad de los verdugos. En la película, los verdugos carecen de cualquier humanidad, son una abyección. Su conocimiento cercano del exterminio es la coartada para obtener su testimonio, pero la representación ofrecida los presenta como una repugnancia moral, inmerecedores de cualquier reflexión.

El interés de la representación de los verdugos en *Shoah* se encuentra en el rechazo explícito de aquellos discursos que los habían acotado, definido o considerado interesantes de estudio. En la representación ofrecida por la película el primer tema tratado se ocupa de un entorno amplio de indiferencia y antisemitismo, pasado y actual, merecedor de una reprobación moral; el segundo, rebate la catalogación novedosa que Arendt propuso a partir de Eichmann y, el tercero, desecha el interés creciente por la anómala humanidad de los verdugos.

EL ENTORNO DE LOS VERDUGOS

Que la tranquilizadora acotación de los verdugos en aras de la reconstrucción moral de posguerra queda refutada por la película se evidencia en dos elecciones significativas: el presente de Alemania y la representación de la mayoría de testigos polacos.

La primera aparición de un paisaje alemán es otra excepción al tema de la película, circunscrito a la Polonia del exterminio. La breve secuencia está centrada en la redada y deportación de los judíos berlineses. El episodio histórico carece de desarrollo y su justificación se encuentra en la denuncia de la actual indiferencia de una ciudad tan implicada en el judeicidio. Las primeras palabras de una judía berlinesa enuncian la condena moral: “Ce n’est plus mon pays”. Es decir, estamos ante un espacio que con sus salas de fiesta y bailes, tráfico nocturno y reintegración en la rutina diaria de la estación ferroviaria desde donde fueron expulsados los judíos alemanes, se mantiene ajeno a la memoria herida de las víctimas.

Tras esta presentación, la película abunda en la representación de este espacio como el ambiente en el que se encuentran cómodamente instalados los verdugos. Una furgoneta con la unidad móvil, ardid mediante el cual Lanzmann obtiene el testimonio de los verdugos que rechazan testimoniar, recorre carreteras, se detiene en barrios residenciales, estaciona frente a modernos bloques de apartamentos y se encuentra en las prósperas zonas fabriles de Alemania. Los giros de la antena en su techo, a la búsqueda de las señales remotas que nos presenten a los verdugos escondidos, denuncian la realidad oculta de ese presente próspero e indiferente.

Otro paisaje típicamente alemán, una cervecería muniquesa, será el escondite en el que Josef Oberhauser se niegue a recordar aquel tiempo en el que calculaba para Christian Wirth, supervisor de campos de exterminio, cuántos cadáveres podían ser apilados en una fosa común. Imposible no establecer una conexión entre las manos que diariamente sirven cuatro o cinco hectólitros de cerveza y aquellas otras que buscaban soluciones para las cloacas de las fosas comunes desbordantes de Belzec.

Solo una excepción alemana mantiene un vínculo con el horror del pasado. Desde el despacho de Alfred Spiess, fiscal del Estado alemán en el juicio contra los guardianes de Treblinka, en una de cuyas paredes está colgado un gran plano del campo de exterminio, la película nos traslada al blocao central erigido en la antigua ubicación de las cámaras de gas. Este reducido despacho alemán consagrado a la persecución y condena de los verdugos, en su excepcionalidad, deviene una acusación manifiesta de esa cotidiana prosperidad alemana que vive de espaldas al crimen.

Más sorprendente resulta la extensión condenatoria al espacio polaco. Polonia fue, sin lugar a dudas, el país mártir del régimen nazi. La indiferencia, o incluso regocijo, de la mayoría de testigos polacos al recordar la suerte de los judíos y la atonía generalizada del recuerdo en el país escena-

rio del crimen presentan una imagen claramente alineada con los verdugos. Como ya vimos, poco importa la escasa participación polaca en el exterminio, la sanción moral de la película se funda en el presente, en cómo recuerda el Holocausto. El borrado en la actualidad de todas las huellas de la numerosa comunidad judía polaca se evidencia en la apropiación polaca de sus hogares, el abandono de sus cementerios o la reutilización de sus sinagogas en almacenes.

La insistencia de Lanzmann en detalles permite representar en la pantalla la distancia de los testigos polacos respecto a las víctimas. Un gesto aglutina la indiferencia o la jocosidad de los testigos. El, en principio, signo de advertencia de degüello con el que los polacos decían avisar a los judíos de la suerte que les aguardaba es recreado con una explosión de sadismo. Poco importa que estos no tuvieran ninguna implicación directa en el exterminio, su despiadada brutalidad los coloca del lado de los verdugos.

El tradicional y católico antisemitismo polaco ocupa buena parte de la película. Muchos polacos entrevistados y no identificados reproducen los clichés antisemitas: los judíos acumulaban las riquezas y sometían a los polacos, olían mal, eran feos, antipáticos y deshonestos, sus mujeres no trabajaban... La explosión llega en la puerta de la iglesia de Chelmno. Desde esa iglesia donde eran encerrados los judíos partían los camiones de gaseamiento que se adentraban en el bosque. Todo en la escena parece favorecer la recreación del crimen, pero la fuerte imposición del ceremonial católico impide y acalla el recuerdo. La secuencia concluye con una anciana, salida del grupo reunido en torno al superviviente Srebnik, explicando que lo ocurrido a los judíos es el castigo por la condena a Cristo. La indiferencia y antisemitismo polaco no participó en el exterminio de los judíos, pero allanó el camino a los verdugos para su comisión.

SOBRE LA BUROCRACIA Y LOS VERDUGOS BANALES

La matriz con la que Arendt pretendió explicar la novedosa maldad de los verdugos genocidas encuentra su respuesta en varios pasajes de *Shoah*. Con fines muy distintos, este patrón resulta común a la mayoría de los verdugos entrevistados y propio de un discurso justificatorio de posguerra. *Shoah* ofrece varios de estos verdugos que, en la estela de Eichmann, jamás se mancharon las manos de sangre y, sin abandonar su despacho, participaron en el exterminio de los judíos.

Un ejemplo de estos verdugos es el adjunto al comisario del gueto de Varsovia, Franz Grassler, quien recuerda sus tareas como las propias de un administrador ocupado en la mejora de las condiciones de vida del gueto. Sus tareas burocráticas, su desconocimiento del plan genocida, su incapacidad para decidir, su obligación de cumplir las órdenes recibidas, etc. son sus argumentos autoabsolutorios. Obviamente, el tenaz interrogatorio de Lanzmann presiona hasta desvelar las contradicciones y falsedades de una memoria construida para negar su implicación en el genocidio. El

montaje en paralelo con la dignidad y desesperación de un Czerniakow que prefirió el suicidio a la colaboración en el crimen incrementa el rechazo por semejante impostura.

Walter Stier, responsable de la coordinación horaria de todos los trenes especiales en Polonia, aquellos que diariamente conducían a los deportados judíos a los centros de exterminio, afirma que nunca vio un tren porque pasaba los días encerrado en su despacho y que jamás supo el destino ni la finalidad de estos miles de trenes que partían desde los guetos o los campos de concentración con destino a pequeños enclaves en la campiña polaca que absorbieron a millones de judíos. Su permanente falsedad le hará merecedor de ser considerado por Lanzmann como el más despreciable de todos. Su testimonio viene precedido por las condiciones horribles de los transportes que condujeron a los judíos de Corfú (Grecia) a Auschwitz. Posterior al testimonio de Stier, será la autoridad de Raul Hilberg quien rechaza la “banalidad” de esos verdugos burócratas.

Hilberg ya se mostró contrario en algunas de sus obras a la catalogación que hizo Arendt de Eichmann. En su opinión, la filósofa nunca comprendió el papel creador de la burocracia ni el ingenio organizativo de un personaje como Eichmann. Sus argumentos se concretan en el análisis de un documento en la película. Lanzmann le proporciona una “Orden de ruta” de un tren especial con destino a Treblinka. El análisis del documento pone de manifiesto tanto su escasa confidencialidad como la explicitación de todo el proceso de exterminio. Quien redacta, lee y ejecuta un documento así sabe que tiene entre sus manos la vida de diez mil judíos. Nada hay de banal en su participación en el exterminio.

Hilberg interpreta el papel que jugó esta burocracia como el auténtico salto cualitativo en el proceso de exterminio. En su opinión, no hay decisión política en el genocidio más allá de una invitación a la burocracia a que invente lo necesario para la destrucción de los judíos. Sus detallados comentarios sobre las múltiples cuestiones colindantes a la aniquilación en especial enumera las referidas a las complicaciones cambiarias para el pago a los ferrocarriles del Reich de la deportación de los judíos griegos describen a una burocracia plenamente volcada en la concepción, organización y ejecución del genocidio.

La lectura en el film de un documento burocrático refuerza esta argumentación. Mientras la cámara recorre el paisaje industrial del Rhur, Lanzmann lee un informe sobre las “modificaciones a introducir en los vehículos especiales actualmente en servicio en Kulmhof, Chelmno, y a los que se encuentran en construcción”. El escalofriante contenido del escrito recoge la experiencia del gaseamiento de los judíos en los camiones y propone una serie de mejoras para que el proceso resulte más eficiente. Difícil pensar en un documento que ejemplifique mejor la opinión de Hilberg respecto a la apropiación e innovación burocrática del exterminio. Más difícil resulta conceder que la gélida crueldad del lenguaje burocrático del documento pueda ser catalogada como banal.

VERDUGOS

El juicio contra Adolf Eichmann tuvo dos consecuencias directas en los relatos acerca de los verdugos. En primer lugar, impuso una nueva mirada sobre los criminales. El verdugo sádico que había sido considerado el único posible responsable de horribles atrocidades dejó paso, tras la descripción ofrecida por Hannah Arendt, a los verdugos banales. Ese nuevo retrato concitó un renovado interés. La banalidad pretendía explicar la paradójica coexistencia en la misma persona de rasgos humanos y funciones criminales. La segunda consecuencia fue de orden judicial y sociológico. El juicio en Jerusalén motivó una serie de causas penales en Alemania contra personas que habían estado involucradas en el exterminio de los judíos. Estos juicios destaparon una gran cantidad de pequeños participantes en el genocidio que atrajeron la atención social.

Una obra temprana, debida a la periodista Gitta Sereny, sobre el comandante de Treblinka, Franz Stangl, acrisola este renovado acercamiento. En su libro, *Into that Darkness*, publicado en 1975, Sereny entrevistó a diversos guardianes del campo de exterminio ya juzgados. El interés residía en que ellos mismos pudieran explicar su conversión en verdugos. Lanzmann reconoció tanto la influencia de este primer libro como su rechazo al proyecto. Desde la óptica del cineasta, el verdugo resulta incomprensible. Escuchar sus argumentos supone el principio de su justificación. Esta perspectiva se plasmó en su film. Para encarnarla, tomó a uno de los testigos ampliamente entrevistados por Sereny en su libro y lo convirtió en el verdugo emblemático de *Shoah*: Franz Suchomel.

La primera aparición de Suchomel en la película evidencia el punto de vista del cineasta. Aquel testigo al que Gitta Sereny había cedido la palabra, atribuido crédito y del que había escrito comentarios elogiosos, es tratado con la mayor de las desconsideraciones por la puesta en escena. Su largo testimonio, consultable en la transcripción de la entrevista, fue sometido a la enunciación del director quien eliminó cualquier declaración compasiva para con los judíos. El cineasta exhibe la manipulación del testigo desde el primer momento. Previamente a su aparición en pantalla, la película muestra el dispositivo oculto con el que consiguió su declaración. El espectador conoce de antemano el nombre y antigua graduación nazi del entrevistado por una inscripción impresa en pantalla. Las primeras palabras de Lanzmann se interesan por su salud, lo que a ojos del espectador solo puede ser interpretado como una falsa cortesía. Entre las frases iniciales, Suchomel recuerda al entrevistador su promesa: su nombre no puede ser mencionado. El mentiroso aplomo de Lanzmann le garantiza la confidencialidad. Ante el espectador, Lanzmann ha desposeído al testigo de su declaración.

La imposibilidad de habitar el espacio del verdugo se manifiesta en el relato de su primer día en Treblinka. La puesta en escena sigue las palabras de Suchomel y se pliega a él hasta un punto divergente. Cuando nos sea relatada la desgarradora escena en la que las madres judías abrían las venas de sus hijas en la antesala de la cámara de gas, la enunciación abandona al narrador, quien

prosigue su relato sobre los problemas y las soluciones de los gestores del exterminio: el colapso de las cámaras de gas y la eliminación de los cadáveres. Pero los verdugos no se detenían en este umbral moral, sino que, llegado el caso, hasta superaban las más elementales reacciones físicas para lanzarse a una fosa a disponer cadáveres.

Demostrados como vanos los esfuerzos de toda esa literatura empeñada en la comprensión de los verdugos, puesto que resultan inconcebibles; la película aborda sus engañosas palabras. La técnica entrevistadora de Lanzmann se muestra certera. La insistencia en los detalles, en los problemas técnicos y en la recuperación de los acontecimientos permite la emergencia de su mundo. Así oiremos la definición de Treblinka propia de un verdugo: “Treblinka était une chaîne de mort, primitive certes, mais qui fonctionnait bien”; escucharemos su vanidad porque ningún judío pueda cantar el himno de Treblinka que él ha interpretado por dos veces; veremos cómo se desdice de su humanitaria afirmación de que las mujeres no eran golpeadas. La verdad de los verdugos no se encuentra en los discursos elaborados con posterioridad que conjugan falsos remordimientos con autoexculpaciones. Las últimas palabras de Suchomel en la película remachan su mentirosa condición: “On avait beau leur dire... je... nous leur répétions chaque jour: “Vous vivrez!” On y croyait presque nous-mêmes! A force de mentir on croit à ses propres mensonges. Mais ils me répondaient: “Non, chef, nous ne sommes pas que des cadavres en sursis”.

* * *

Hace años, una reflexión, tangencialmente situada a pie de página, nos espoleó en nuestro estudio de *Shoah*.

Es sorprendente ver hasta qué punto la mayoría de los análisis de Shoah permanecen fieles, desarrollan o amplían las premisas del propio director. Aun a pesar de reconocer que la película constituye un ejemplo de por sí extraordinario y de incalculable valor ético y estético, no recuerdo otro caso semejante de apropiación del sentido por parte del autor y, al mismo tiempo, de la sumisión de la crítica y la historiografía a sus dictados. No sería impensable que cuando la reacción frente a esta homogeneidad comience, la suerte de la película pueda injustamente verse invertida.

La admiración que la película nos merecía y lo ajustado del temor expresado en estas líneas fueron el punto de partida de este proyecto. A nuestro juicio, resultaba necesario entender la incardinación de la película en el flujo cambiante de la memoria del Holocausto. La justa fascinación que recibió a la obra, treinta años después, debía ceder el paso a una reflexión que descubriera las vetas ocultas que todavía atesora. En el intento de renovar las lecturas de *Shoah*, para que siga estimulando espectadores y estudiosos futuros, hemos contado con la guía excepcional de quien escribió las palabras citadas: Vicente Sánchez-Biosca. Ojalá lo hayamos logrado. Si no, recaerá de nuestra cuenta.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, TH. W. y Horkheimer, M. (1997), *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta.
- Agamben, Giorgio (1999), *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-textos.
- Agamben, Giorgio (2000), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-textos.
- Améry, Jean (2001), *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*, Valencia, Pre-textos.
- Anissimov, Myriam (2001), *Primo Levi o la tragedia de un optimista*, Madrid, Editorial Complutense.
- Antelme, R. (1957), *L'espèce humaine*, París, Gallimard.
- Arendt, Hannah (1987), *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- Arendt, Hannah (1996), *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Barcelona, Península.
- Arendt, Hannah (1999), *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona, Lumen.
- Avisar, Ilan (1988), *Screening the Holocaust: Cinema's Images of the Unimaginable*, Indiana, Indiana University Press.
- Baecque, Antoine (2008), *Histoire et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Baecque, Antoine y Delage, Christian (eds.) (2008), *De l'histoire au cinéma*, París, Editions Complexe.
- Baer, Alejandro (2005), *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*, Madrid, Siglo XXI.
- Baer, Alejandro (2006), *Holocausto. Recuerdo y representación*, Madrid, Losada.

- Banaji, Ferzina (2010), "The Shoah after Shoah: Memory, the Body, and the Future of the Holocaust in French Cinema", en *L'Esprit Créateur*, Volumen 50, n° 4.
- Barnouw, Erik (1996), *El documental. Historia y estilo*, Barcelona, Gedisa.
- Bartov, Omer (1997), "Kitsch and Sadism in Ka-Tzetnik's Other Planet: Israeli Youth Imagine the Holocaust", en *Jewish Social Studies*, New Series, vol. 3, n. 2 (Winter).
- Bartov, Omer (1998), "Defining Enemies, Making Victims: Germans, Jews, and the Holocaust", en *The American Historical Review*, vol. 103, n. 3 (Jun.).
- Bauman, Zygmunt (1997) *Modernidad y Holocausto*, Madrid, Sequitur.
- Benhabib, Seyla (1996): "Identity, Perspective and Narrative in Hannah Arendt's "Eichmann in Jerusalem"", en *History and Memory*, vol. 8, n. 2, *Hannah Arendt and "Eichmann in Jerusalem"* (Fall-Winter).
- Bensoussan, Georges (1996), *Histoire de la Shoah*, París, Presses Universitaires de France, col. Que sais-je?
- Bettelheim, Bruno (1981), *Sobrevivir. El holocausto una generación después*, Barcelona, Crítica.
- Braun, Robert (1994), "The Holocaust and Problems of Historical Representation", en *History and Theory*, vol. 33, n. 2 (May).
- Browning, Christopher R. (2010), *Remembering Survival. Inside a Nazi Slave-Labor Camp*, Nueva York, Norton.
- Browning, Richard (2002) *Aquellos hombres grises. El batallón 101 de policía y la Solución Final en Polonia*, Barcelona, Edhasa.
- Bush, Jonathan A. (2010), "Raul Hilberg (1926–2007) In Memoriam", en *Jewish Quarterly Review*, vol. 100, n. 4, Fall.
- Calimani, Anna-Vera Sullam (1999), "A Name for Extermination", en *The Modern Language Review*, vol. 94, n. 4 (Oct.).
- Camon, Ferdinando (1995), *Primo Levi en diálogo con Ferdinando Camon*, Madrid, Anaya y Mario Muchnik.
- Cayrol, Jean (1997), *Nuit et Brouillard*, París, Fayard.
- Clément Chéroux (2001), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris, Marval.
- Cole, Tim (1998), *Selling the Holocaust. From Auschwitz to Schindler. How History is bought, packaged, and sold*, Nueva York, Routledge.
- Colombat, André (1993), *The Holocaust in French Film*, Metuchen, Scarecrow Press.
- Crane, Susan A. (2008), "Choosing Not to Look: Representation, Repatriation, and Holocaust Atrocity Photography", en *History and Theory*, vol. 47, n. 3 (Oct.)
- Crespi, Irving (1964), "Public Reaction to the Eichmann Trial", en *The Public Opinion Quarterly*, vol. 28, n. 1 (Spring).
- Czerniakow, Adam (1999), *The Warsaw Diary of Adam Czerniakow*, Chicago, Elephant Paperbacks.
- Daney, Serge (1992), "Le travelling de Kapo", en *Trafic*, n. 4, París.

- Daniel H. Magilow, Elizabeth Bridges and Kristin T. Vander Lugt (2012), *Nazisploitation!: the Nazi image in low-brow cinema and cultura*, Nueva York, The Continuum International Publishing Group.
- Deguy, Michel (ed.) (1990), *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin.
- Delage, Christian (2001-4), "L'image comme preuve. L'expérience du procès de Nuremberg", en el número de la revista *Vingtième siècle*, "Histoire et image", n. 72.
- Delage, Christian (2005), "La libération d'Auschwitz à la télévision", en *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n. 87, Numéro spécial: *Laïcité, séparation, sécularisation 1905-2005* (Jul. - Sep.).
- Delage, Christian (2006), *La Vérité par l'image. De Nuremberg au procès Milosevic*, Paris, Denoël.
- Delage, Christian y Guigueno, Vincent (2004), *L'historien et le film*, Paris, Gallimard.
- Delbo, Charlotte (1970), *Auschwitz et après II. Une connaissance inutile*, Paris, Les Editions de Minuit.
- Didier, E., Houdebine A.M. y Moscovitz, J.-J. (eds.)(1990), "*Shoah*" le film. *Des psychanalystes écrivent*, Paris, Jacques Grancher.
- Didi-Huberman, Georges (1995): "Le lieu malgré tout", en *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n. 46, Numéro spécial: *Cinéma, le temps de l'Histoire* (Apr. - Jun.).
- Didi-Huberman, Georges (2003), *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Doneson, Judith (1987), *The Holocaust in American Film*, Filadelfia, Jewish Publication Society.
- Doneson, Judith E. (1987), "The American History of Anne Frank's diary", *Holocaust and Genocide Studies* 2, n° 1.
- Drame, Claudine (1996), "Représenter l'irreprésentable: les camps nazis dans les Actualités Françaises de 1945", *Cinémathèque*, n° 10.
- Ehrenburg, Ilya y Grossman, Vassili (2011), *El libro negro*, Barcelona, Círculo de lectores.
- Elsaesser, Thomas (1996), "Subject positions, speaking positions from *Holocaust*, *Our Hitler*, and *Heimat* to *Shoah* and *Schindler's List*" en Sobchack, V. (comp.), *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*, Nueva York y Londres, Routledge.
- Fackenheim, Emil (1982), "The Spectrum of Resistance during the Holocaust: An Essay in Description and Definition", en *Modern Judaism*, vol. 2, n. 2 (May).
- Feinberg, Anat (1986), "The Appeal of the Executive: Adolf Eichmann on the Stage", en *Monatshefte*, vol. 78, n. 2 (Summer).
- Felman, Shoshana (2001), "Theaters of Justice: Arendt in Jerusalem, the Eichmann Trial, and the Redefinition of Legal Meaning in the Wake of the Holocaust", en *Critical Inquiry*, vol. 27, n. 2 (Winter).
- Ferro, Marc (1995), *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel Historia.
- Finkelstein, Norman (2002), *La industria del Holocausto. Reflexiones sobre la explotación del sufrimiento judío*, Madrid, Siglo XXI.
- Forges, Jean-François (1997), *Éduquer contre Auschwitz. Histoire et mémoire*, Paris, ESF éditeur.
- Frank, Ana (1993), *Diario*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Frankl, Viktor E. (2001), *El hombre en busca de sentido*, Barcelona, Herder.

- Friedlander, Saul (1992), "Trauma, Transference and "Working through" in Writing the History of the "Shoah"", en *History and Memory*, vol. 4, n. 1 (Spring - Summer).
- Friedlander, Saul (1992), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*, Cambridge, Harvard University Press.
- Friedländer, Saul (1997), *Nazi Germany & the Jews*, Londres, Phoenix Giant.
- Fritzsche, Peter (2013), "Making Perpetrators", en *Slavic Review*, vol. 72, n. 1 (spring).
- Frodon, Jean-Michel (ed.) (2007), *Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20^e siècle*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Fuller, Graham (2011), "Searching for the Stamp of Truth. Claude Lanzmann reflects on the making of Shoah", en *Cineaste* (Spring).
- Furet, François y Nolte, Ernst (1999), *Fascismo y comunismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- Gershenson, Olga (2013), *The Phantom Holocaust. Soviet Cinema and the Jewish Catastrophe*, New Jersey, Rutgers University Press.
- Glazar, Richard (1995), *Trap with a Green Fence. Survival in Treblinka*, Illinois, Northwestern University Press.
- Goldhagen, Daniel J. (1997), *Los verdugos voluntarios de Hitler. Los alemanes corrientes y el Holocausto*, Madrid, Taurus.
- Golsan, Richard J. (2010), "L'Affaire Karski: Fiction, History, Memory Unreconciled", en *L'Esprit Créateur*, Volume 50, Number 4, Winter, The Johns Hopkins University Press.
- Grass, Günter (1999), *Escribir después de Auschwitz. Reflexiones sobre Alemania: un escritor hace balance de 35 años*, Barcelona, Paidós.
- Grossman, Vasili (2009), *Años de guerra*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Haenel, Yannick (2009), *Jan Karski*, París, Gallimard.
- Haltof, Marek (2012), *Polish film and the Holocaust. Politics and Memory*, Nueva York y Oxford, Berghahn Books.
- Hicks, Jeremy (2012a), *First Films of the Holocaust. Soviet Cinema and the Genocide of the Jews, 1938-1946*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- Hicks, Jeremy (2012b), "El juicio de los pueblos: los muertos nunca mienten", en Lozano Aguilar (ed.), "La filmación de los juicios contra los nazis" en *Archivos de la Filmoteca*, n. 70, Valencia.
- Hilberg, Raul (1980), "The Ghetto as a Form of Government", en *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, "Reflections on the Holocaust: Historical, Philosophical, and Educational Dimensions", vol. 450 (Jul.).
- Hilberg, Raul (1988), *La destruction des Juifs d'Europe*, Paris, Gallimard.
- Hilberg, Raul (1994), *Exécuteurs, victimes, témoins. La catastrophe juive 1933-1945*, París, Gallimard.
- Hilberg, Raul (1996), *La politique de la mémoire*, Paris, Arcades, Gallimard.
- Hilberg, Raul (2001), *Holocauste: les sources de l'histoire*, Paris, Éditions Gallimard.
- Hoess, Rudolf (1995), *Rudolf Hoess. Le commandant d'Auschwitz parle*, París, La Découverte.

- Insdorf, Annette (1990), *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, Nueva York, Cambridge University Press.
- Jankélévitch, Vladimir (1996), *L'imprescriptible. Pardoner? Dans l'honneur et la dignité*, París, Seuil.
- Jaskot, Paul B. (2010), "Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz (review)", en *Journal of Jewish Identities*, Issue 3, Number 2, July, Youngstown State University Center for Judaic and Holocaust Studies
- Jaspers, Karl (1998), *El problema de la culpa*, Barcelona, Paidós.
- Judt, Tony (2005), *Postwar. A History of Europe since 1945*, Londres, Penguin Books, 2005.
- Judt, Tony (2008), *Sobre el olvidado siglo XX*, Madrid, Taurus.
- Judt, Tony (2012), *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945*, Madrid, Taurus
- Judt, Tony y Snyder, Timothy (2013), *Pensar el siglo XX*, Madrid, Taurus.
- Kaes, Anton (1989), *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*, Cambridge y Londres, Harvard University Press.
- Kansteiner Wulf, (2004), "Nazis, Viewers and Statistics: Television History, Television Audience Research and Collective Memory in West Germany", en *Journal of Contemporary History*, vol. 39, n. 4, Special Issue: *Collective Memory* (Oct.).
- Kansteiner, Wulf (2003), "Entertaining Catastrophe: The Reinvention of the Holocaust in the Television of the Federal Republic of Germany", en *New German Critique*, n. 90, *Taboo, Trauma, Holocaust* (Autumn).
- Kaspi, André (1991), *Les Juifs pendant l'Occupation*, París, Seuil.
- Katz, Steven T. (1998), "The Politics of Memory: The Journey of a Holocaust Historian by Raul Hilberg", en *AJS Review*, vol. 23, n. 2.
- Keitz, Ursula von y Magshamrain, Rachel Leah (2007), "Between Dramatization and Epicization: The Portrayal of Nazi Crimes in Exemplary German Films from the Late 1940s to the 1970s", en *New German Critique*, n. 102, *Der Untergang? Nazis, Culture, and Cinema* (Fall).
- Kertész, Imre (1996), *Sin destino*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Kertész, Imre (2002), *Un instante de silencio en el paredón. El Holocausto como cultura*, Barcelona, Herder.
- Klemperer, Viktor (1996), *LTI. La langue du III Reich*, París, Albin Michel.
- Koch, Gertrud; Daniel, Jamie Owen y Hansen, Miriam (1989): "The Aesthetic Transformation of the Image of the Unimaginable: Notes on Claude Lanzmann's "Shoah"", en *October*, vol. 48 (Spring, 1989).
- LaCapra, Dominick (1994), *Representing the Holocaust. History, theory, trauma*, Ithaca y Londres, Cornell University Press.
- Lacapa, Dominick (1998), *History and Memory after Auschwitz*, Ithaca y Londres, Cornell University Press.
- Landy, Marcia (2001), *The Historical Film. History and Memory in Media*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press.

- Lane, Mary (1956), *On Anne Frank*, *The English Journal*, Vol. 45, n. 5, mayo.
- Láníček y Liebman, Stuart (en prensa), “A Closer Look at *The Distant Journey*”
- Lanzmann, Claude (1979), “De l’Holocauste à Holocauste ou comment s’en débarrasser”, reproducido en Deguy (1990).
- Lanzmann, Claude (1985), “Le lieu et la parole”, reproducido en Deguy (1990)
- Lanzmann, Claude (1985), *Shoah*, Paris, Fayard.
- Lanzmann, Claude (1986), “Les non-lieux de la mémoire”, reproducido en Deguy (1990)
- Lanzmann, Claude (1988), “Hier ist kein Warum”, reproducido en Deguy (1990).
- Lanzmann, Claude (2004), *Alguien vivo pasa. Auschwitz, 1943. Theresienstadt 1944*, Madrid, Arena Libros.
- Lanzmann, Claude (2011), *La liebre de la Patagonia*, Barcelona, Seix Barral.
- Lanzmann, Claude (2012), *La tombe du divin plongeur*, París, Gallimard.
- Lastra, Antonio y Morató, Francesc (2010), *Shoah/Shoa, L’Eliana*, Ajuntament de L’Eliana.
- Laub, Dori (1995), “Truth and testimony: the process and the struggle”, en Cathy Caruth (ed.), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore, John Hopkins.
- Lerski, George J. (1974), “Judenrat: The Jewish Councils in Eastern Europe Under Nazi Occupation. by Isaiah Trunk and Jacob Robinson”, en *Slavic Review*, vol. 33, n.. 2 (Jun.)
- Levi, Primo (1989), *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik.
- Levi, Primo (1997), *La tregua*, Barcelona, Muchnik.
- Levi, Primo (1997), *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik,
- Levi, Primo y Debenedetti, Leonardo (2005), *Informe sobre Auschwitz*, Castelló, Ellago.
- Lichten J.L. y Krzyżanowski, L. (1984), “Adam Czerniakow and his times”, en *The Polish Review*, vol. 29, n. 1/2.
- Liebman, Stuart (2004), “Shoah by Claude Lanzmann”, en *Cinéaste*, vol. 30, n. 1 (Winter).
- Liebman, Stuart (2006), “Documenting the Liberation of the Camps: The Case of Aleksander Ford’s *Vernichtungslager Majdanek ¾Cmentarzysko Europy (1944)*”, en Dagmar Herzog (ed.), *Lessons and Legacies VII. The Holocaust in International Perspective*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press.
- Liebman, Stuart (2007) (ed.), *Claude Lanzmann’s Shoah. Key essays*, Nueva York, Oxford University Press.
- Liebman, Stuart (2008), “Les premières contellations du discours sur l’Holocauste dans le cinéma polonais”, en Antoine de Baecque et Christian Delage (eds.), *De l’histoire au cinéma*.
- Liebman, Stuart (2012), “El holocausto en los juicios filmados: *Swastyka i Szubienica (1945)* de Kazimierz Czyński” en Lozano Aguilar (ed.), “La filmación de los juicios contra los nazis” en *Archivos de la Filmoteca*, n. 70, Valencia.
- Lilla, Mark (2013), “Arendt & Eichmann: The New Truth” en *The New York Review of Books*, november 21.
- Lilla, Mark (2013), “The Defense of a Jewish Collaborator”, en *The New York Review of Books*, December 5.
- Lindeperg, Sylvie (1997), *Les écrans de l’ombre. La Seconde Guerre Mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, París, CNRS Éditions.

- Lindeperg, Sylvie (2000), *Clio de 5 à 7: Les actualités filmées de la Libération: archives du futur*, París, CNRS Histoire.
- Lindeperg, Sylvie (2007), *Nuit et brouillard. Un film dans l'histoire*, París, Odile Jacob.
- Lindeperg, Sylvie (2013), *La voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, París, 2013.
- Listoe, Daniel B. (2006), "Seeing Nothing: Allegory and the Holocaust's Absent Dead" en *SubStance*, issue 110 (Vol. 35, n. 2).
- Loshitzky, Yosepha (comp.) (1997), *Spielberg Holocaust. Critical Perspectives on Schindler's List*, Indiana, Indiana University Press.
- Lozano Aguilar, Arturo (2001), *Steven Spielberg. La Lista de Schindler*, Barcelona, Paidós.
- Lozano Aguilar, Arturo (2007), "De Ohrdruf a Auschwitz. Un imaginario para el mal", en *Archivos de la filmoteca*, n. 55.
- Lozano Aguilar, Arturo (2012), "La filmación de los juicios contra los nazis", en *Archivos de la filmoteca*, n. 70.
- Lozano Aguilar, Arturo (ed.) (1999), *La memoria de los campos. El cine y los campos de concentración nazis*, Valencia, Ediciones de la Mirada.
- Magid, Shaul (2012), "The Holocaust and Jewish Identity in America: Memory, the Unique, and the Universal", en *Jewish Social Studies*, vol. 18, n. 2 (Winter).
- Marrus, Michael R. (1995), "Holocaust History: Ghetto Fighter: Yitzhak Zuckerman and the Jewish Underground in Warsaw", en *The American Scholar*, vol. 64, n. 2 (Spring).
- Marszalek, Józef (1986), *Majdanek. The Concentration Camp in Lublin*, Varsovia, Interpress.
- Masó, Anna (2000), *Hannah Arendt. Tres escritos en tiempo de guerra*, Barcelona, Bellaterra.
- Mate, Reyes (2003), *Por los campos de exterminio*, Barcelona, Anthropos.
- Melnick, Ralph (1997), *The Stolen Legacy of Anne Frank: Meyer Levin, Lillian Hellman, and the Staging of the Diary*, New Haven: Yale University Press.
- Milner, Iris (2008), "The "Gray Zone" Revisited: The Concentrationary Universe in Ka. Tzetnik's Literary Testimony", en *Jewish Social Studies*, New Series, vol. 14, n. 2 (Winter).
- Müller (1980), *Trois ans dans une chambre a gaz*, París, Pygmalion/Gérard Watelet.
- Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós.
- Niney, François (2000), *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruselas, De Boeck Université.
- Ofer, Dalia (2000), "The Strength of Remembrance: Commemorating the Holocaust during the First Decade of Israel" en *Jewish Social Studies*, vol. 6, N. 2, Winter.
- Ofer, Dalia (2009), "The Past That Does Not Pass: Israelis and Holocaust Memory", en *Israel Studies*, vol. 14, n. 1, *Israelis and the Holocaust: Scars Cry out for Healing* (Spring).
- Ofer, Dalia (2013), "We Israelis Remember, But How? The Memory of the Holocaust and the Israeli Experience", en *Israel Studies*, vol. 18, n. 2, Scham, P.; Pogrud, B. y Ghanem, A. (eds.), *Shared Narratives—A Palestinian-Israeli Dialogue*, (Summer).

- Olin, Margaret (1997), "Lanzmann's Shoah and the Topography of the Holocaust Film", en *Representations*, n. 57 (Winter).
- Page, Max (1999), "The Life and Death of a Document: Lessons from the Strange Career of "The Diary of Anne Frank", en *The Public Historian*, vol. 21, n. 1 (Winter).
- Pendas, Devin O. (2007), "'Eichmann in Jerusalem", Arendt in Frankfurt: The Eichmann Trial, the Auschwitz Trial, and the Banality of Justice", en *New German Critique*, n. 100, Arendt, Adorno, New York, and Los Angeles (Winter)
- Poliakov, Leon (1965), *Auschwitz. Documentos y testimonios del genocidio nazi*, Barcelona, Ediciones de Occidente.
- Pollock, Griselda y Silverman, Max (eds.) (2011), *Concentrationary Cinema. Aesthetics as Political Resistance in Alain Resnais's Night and Fog*, Nueva York y Oxford, Berghahn Books.
- Popkin, Jeremy D. (2003), "Holocaust Memories, Historians' Memoirs: First-Person Narrative and the Memory of the Holocaust", en *History and Memory*, vol. 15, n. 1 (Spring/Summer).
- Porat, Dan A. (2004), "From the Scandal to the Holocaust in Israeli Education", en *Journal of Contemporary History*, vol. 39, n. 4, Special Issue: *Collective Memory* (Oct.)
- Rabinbach, Anson (2004), "Eichmann in New York: The New York Intellectuals and the Hannah Arendt Controversy", en *October*, vol. 108 (Spring).
- Raskin, Richard (1987), *On the Making, Reception and Functions of a Major Documentary Film*, Aarhus, Aarhus University Press.
- Reimer, R.C. y Reimer, C.J. (1992), *Nazi-retro Film. How German Narrative Cinema Remembers the Past*, Nueva York, Twayne Publishers.
- Ringelblum, Emanuel (2003), *Crónica del gueto de Varsovia*, Barcelona, Alba editorial.
- Rivette, Jacques (1961), "De l'abjection", en *Cahiers du Cinéma*, n. 120, París.
- Rosenfeld, Gavriel D. (2007), "A Flawed Prophecy? "Zakhor", the Memory Boom, and the Holocaust", en *The Jewish Quarterly Review*, vol. 97, n. 4 (Fall).
- Roskies, David G. (1999), *The Jewish search for a Usable Past*, Bloomington, Indiana University Press.
- Rousset, David (1965), *L'univers concentrationnaire*, París, Minuit.
- Sánchez Biosca, Vicente (2007), "La representación y lo inhumano. Sobibor. 14 octubre 1943, 16 heures (C. Lanzmann)", en *Quintana*, n. 6, 2007.
- Sánchez Biosca, Vicente (2009), "Iconografía del horror: en busca de una ausencia", en *Debats*, n. 103.
- Sánchez Biosca, Vicente (2013), "Disparos en el ghetto. En torno a la migración de las imágenes de archivo", en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n. 35.
- Sánchez-Biosca, V. (1996), "Hier ist kein warum. À propos de la mémoire et de l'image des camps de la mort", en *Protée*, París, primavera 1997.
- Sánchez-Biosca, V. (1997), *Funcionarios de la violencia. La violencia y su imagen en los campos de exterminio nazis*, Valencia, Episteme, vol. 183.

- Sánchez-Biosca, V. (2001), “Représenter l’irreprésentable. Des abus de la rhétorique”, en, Bertin-Maghit, P. y Fleury, B. (ed.), *Les institutions de l’image*, París, Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Sánchez-Biosca, Vicente (1997), “Hier is kein Warum. À propos de la mémoire et de l’image des camps de la mort”, en *Protée*, n. 25.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2000): “«Shoah»: le lieu, le personnage, la mémoire” en Jacques Aumont (ed.), *La mise en scène sous la direction*, Bruselas, De Boeck Université, 2000.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2001), “Imágenes marcadas a fuego. Representación y memoria de la Shoah”, en *Revista Brasileira de História*, n. 21.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2003-4), “Equívocas sombras. La obstinada actualidad de Auschwitz”, en *Anthropos*, nº 203, pp. 110-25.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2006), *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2011), *Figuras de la aflicción humana*, Valencia, MUVIM.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2013), “Rhétorique du témoignage, fiction des traces: voix et images de Sobibor”, en Caroline Trotot & Michael A. Soubotnik (eds.), *Vivre l’Histoire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2013.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2014), “Del mudable semblante de las víctimas. Imágenes de la aflicción en Camboya (1975-2013)”, en *Pasajes*, n. 44, primavera.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2014), “Un archivo insomne: producción y migración de imágenes cinematográficas del ghetto de Varsovia”, en *História. Questões & Debates*, n. 61.
- Schenk, Imbert (2002), “En torno al Bergfilm de la República de Weimar”, en *Archivos de la filmoteca*, nº 41, pp. 142-159.
- Schneider, Gertrude (1973), *The Riga Ghetto, 1941-1943*, Nueva York, City University of New York.
- Schulberg, Sandra (2012), “Cineastas para la acusación. La realización de Nuremberg: *Its Lessons for Today*” en Lozano Aguilar (ed.), “La filmación de los juicios contra los nazis” en *Archivos de la Filmoteca*, n. 70, Valencia.
- Segev, Tom (2000), *The seventh Million: The Israelis and the Holocaust*, Henry Holt
- Sereny, Gitta (1975), *Au fond des ténèbres. De l’euthanasie à l’assassinat de masse: un examen de conscience*, Paris, Denoel.
- Sereny, Gitta (2005), *El trauma alemán*, Barcelona, Ediciones Península.
- Skloot, Robert (2012), “Lanzmann’s Shoah after Twenty-Five years: An Overview and a Further View”, en *Holocaust and Genocide Studies*, Volumen 26, nº 2, pp. 261-275.
- Snyder, Timothy (2013), “In the Cage, Trying to Get Out”, en *New York Review of Books*, October 24.
- Snyder, Tomothy (2011), *Bloodlands. Europe between Hitler and Stalin*, Londres, The Bodley Head.
- Sollors, Werner (1979), ““Holocaust” on West German Television: The (In)Ability to Mourn?”, en *The Massachusetts Review*, vol. 20, n. 2 (Summer).

- Sontag, Susan (1981), *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa.
- Sorlin, Pierre (1996), *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Spector, Karen (2007), "Source God on the Gallows: Reading the Holocaust through Narratives of Redemption", en *Research in the Teaching of English*, vol. 42, n. 1 (Aug.).
- Todorov, Tzevetan (2000), *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.
- Todorov, Tzvetan (1991), *Face à l'extrême*, París, Seuil.
- Todorov, Tzvetan (2002), *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*, Barcelona, Península.
- Torner, Carles (2002), *Shoah. Una pedagogia de la memoria*, Barcelona, Proa.
- Traverso, Enzo (2001), *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, Barcelona, Herder.
- Vidal-Naquet, Pierre (1987), *Les assassins de la mémoire. "Un Eichmann de papier" et autres essais sur le révisionisme*, París, La Découverte.
- VV.AA. (1997), *La controversia Goldhagen. Los alemanes corrientes y el Holocausto*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim.
- VV.AA. (2001), "L'art et la mémoire des camps. Représenter. Exterminer", Jean-Luc Nancy (dir.), *Le genre humain*, n. 36, París, Seuil.
- VV.AA. (2001), "Mémoire des camps?", en *Les Temps modernes*, n. 613, Paris.
- VV.AA. (2002), *¿Por qué recordar?* Academia Universal de las Culturas, Barcelona, Granica.
- Weitz, Yechiam (1996), "The Holocaust on Trial: The Impact of the Kasztner and Eichmann Trials on Israeli Society", en *Israel Studies*, vol. 1, n. 2 (Fall).
- Wiesel, Elie (1958), *La nuit*, París, Les Éditions de Minuit.
- Wiesel, Elie (1977), *Un Juif, aujourd'hui*, París, Seuil.
- Wieviorka, Annette (1989), *Le procès Eichmann*, Bruselas, Editons Complexe.
- Wieviorka, Annette (1992), "Mémoriaux et memorial", en *Revue française d'études américaines*, n. 51, *Fêtes et célébrations des groupes ethniques* (février).
- Wieviorka, Annette (1992), *Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli*, París, Plon.
- Wieviorka, Annette (1998), *L'Ère du témoin*, París, Hachette.
- Wieviorka, Annette (2001), *Auschwitz explicado a mi hija*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Wieviorka, Annette y Lindeperg, Sylvie (2008), *Univers concentrationnaire et génocide. Voir, savoir, comprendre*, París, Mille et une nuits.
- Wieviorka, Annette y Lindeperg, Sylvie (2012), "Las dos escenas del proceso Eichmann" en Lozano Aguilar (ed.), "La filmación de los juicios contra los nazis" en *Archivos de la Filmoteca*, n. 70, Valencia.
- Wistrich, Robert S. (1997), "Israel and the Holocaust Trauma", en *Jewish History*, vol. 11, n. 2 (Fall).
- Wittmann, Rebecca Elizabeth (2002), "The Wheels of Justice Turn Slowly: The Pretrial Investigations of the Frankfurt Auschwitz Trial 1963-65", en *Central European History*, vol. 35, n. 3 (2002).
- Wolf, Joan B. (1999), "Anne Frank is dead, long live Anne Frank": The Six-Day War and the Holocaust in French Public Discourse", en *History and Memory*, vol. 11, n. 1 (Spring/Summer).

- Wormer-Migot, Olga (1985), *Le retour des déportés. Quand les Alliés ouvrirent les portes...*, Bruselas, Editions Complexe.
- Yakira, Elhanan (2006), "Hannah Arendt, the Holocaust, and Zionism: A Story of a Failure", en *Israel Studies*, vol. 11, n. 3 (Fall).
- Young-Bruehl (1993), *Hannah Arendt*, Valencia, Edicions Alfons El Magnànim.
- Zelizer, Barbie (1998), *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye*, Chicago, University of Chicago Press.
- Ziolkowski, Theodore (1979), "Versions of Holocaust", en *The Sewanee Review*, vol. 87, n. 4 (Fall).

