

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea



Gizarte eta Komunikazio Zientzien Fakultatea
Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación

COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
CURSO 2015-2016

HACIA LAS PROFUNDIDADES DEL CAMPO
PROBLEMAS DE REPRESENTACIÓN, PUESTA EN ESCENA
Y REALISMO EN LA SHOAH

AUTOR: VÍCTOR ITURREGUI GARCÍA DE MOTILOA
DIRECTOR: SANTOS ZUNZUNEGUI DÍEZ

1 de junio de 2016

Indice

1.INTRODUCCIÓN	3
1.1 Estado de la cuestión: ¿existe lo irrepresentable?	3
1.2 Definiendo el trazo: significantes y significados	8
2. LA EVOLUCIÓN DE LA REPRESENTACIÓN DE LOS CAMPOS. PROBLEMAS Y SOLUCIONES	13
2.1 Posguerra	13
2.2 Harun Farocki: 1969-2007.....	16
3. SHOAH. DEBATE PRESENTE, MIRADA AUSENTE.....	18
4. LÁSZLÓ NEMES. LA AUSENCIA DE PROFUNDIDAD DE CAMPO (Y DE LOS CAMPOS).....	29
5.ANDRÉ BAZIN Y EL REALISMO EN EL HIJO DE SAÚL	35
BIBLIOGRAFÍA.....	40
ANEXOS.....	41

1.INTRODUCCIÓN

1.1 Estado de la cuestión: ¿existe lo irrepresentable?

En una sociedad acostumbrada a presenciar injusticias, barbaries, catástrofes, masacres y genocidios desde el principio de los tiempos, es decir, desde que ocurren estos acontecimientos anómalos (aunque la anomalía, visto lo visto, coincidiría cuando estos no ocurren) y el ser humano se ha visto obligado y ha sentido la necesidad de expresar los sentimientos que les transmiten por diferentes vías, todavía nos invade la sorpresa y la indignación cuando se añade una nueva fecha a la base de datos histórica. Por lo tanto, no estamos tan acostumbrados como sensibilizados, anestesiados ante el dolor real que infligen esas puñaladas sobre la civilización moderna, herida de muerte. La herencia que hemos recibido del tratamiento cultural de ciertos acontecimientos singulares se personifica en la explotación cuasimasquista y pornográfica de ciertos temas en ciertos medios de comunicación, liderados por el periodismo amarillista, la ausencia de filtro y libertad casi absoluta en internet o la eventual representación banal en las artes. Este legado proviene, en mayor parte, de las múltiples perspectivas desde las que se ha enmarcado esta interpretación, que han degenerado en lo que vemos actualmente y han desvirtuado la empresa principal: buscar la respuesta a cómo y por qué se dieron aquellos sucesos e intentar tanto “comprender mejor las causas de esas dificultades para expresar lo ocurrido (como) estudiar los intentos realizados pese a esos límites”¹.

Desde que la liberación de los campos de concentración y exterminio fue arrojada a los ojos de la sociedad incrédula, la Shoah se ha percibido como un acontecimiento del que era imposible hablar debido a su radical novedad, por ello es conveniente plantearse la idea misma de la irrepresentabilidad de ciertos acontecimientos que se han considerado irrepresentables por su particularidad y a partir de esta semilla, inmediatamente brotó una raíz que comenzó a ramificarse, hasta formar un árbol en el que cada vez que nace una flor, lo hace de un color distinto. La Shoah marcó un punto de inflexión en la forma de ver y hablar de las masacres. Consecuentemente, se normalizó su uso como vara de medir con genocidios similares. Un hecho de tal magnitud, inesperado e increíble, provocó evidentemente que también resultase difícil contarle al mundo, representarlo. Y que el mundo se lo creyera o fuese capaz siquiera de escucharlo. La representación de genocidios siempre ha estado sujeta a la “comparación con lo que ocurre en el caso de otros fenómenos históricos, porque se trata de hechos extremos”². A su vez, la arriesgada tarea de interpretar acarrea una exposición a ser acusado y señalado por “la justificación de lo injustificable”³, en igualdad de condiciones por la parte negacionista, los historiadores o por aquellos que han industrializado y mercantilizado un genocidio⁴.

¹ José Emilio Burucúa y Nicolás Rwiatowski: *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*, Madrid, Ratz Editores, 2015, pág. 11.

² *Ibidem*, pág. 14.

³ *Ibidem*, pág. 14.

⁴ Véase Norman Finkelstein: *La industria del Holocausto*, Madrid, Siglo XXI de España, 2002.

¿Existe realmente algo irrepresentable? La historia (y Theodor W. Adorno)⁵ nos dice que no y algunos dijeron que sí. Lo que está claro es que la Shoah y otros genocidios han sido plasmados en la literatura, el cine o la televisión haciendo caso omiso hasta del más feroz intento de prohibición. Como dictamina Jean-Luc Nancy, si representar la Shoah es una ilegitimidad, “no se puede más que remitir a una prohibición religiosa”⁶. En este contexto, aún y todo, nos movemos en un espacio nebuloso; entonces, ¿es necesario conservar la concepción de la representación de la Shoah como *prohibida*? Nancy hace una aclaración en tres puntos que busca resumir los argumentos principales por los que este interdicto no tiene tal validez: en primer lugar, (el interdicto) “tiene poco y nada que ver con una prohibición de producir obras de arte figurativas”, sino más bien “con la verdad de la propia representación”⁷; “la representación de la Shoah no sólo es posible y lícita, sino que de hecho es necesaria e imperativa”⁸, la necesidad y la obligación actúan aquí como dos condiciones bajo las que se podría representar; y por último, “los campos de exterminio son una empresa de suprarrepresentación (donde) se da el espectáculo del aniquilamiento de la posibilidad representativa misma”⁹, es decir, el universo concentracionario per se atañe un problema interno de representabilidad.

En alusión a la *necesidad* de hacer ficción, Jorge Semprún¹⁰ afirma que “lejos de ser abusiva, (la literatura) puede ser, si no resulta tramposa, un apoyo esencial de la memoria”. La alegación de Semprún se basa en que, con el paso del tiempo, los testigos de la Shoah irán muriendo, por lo que es “normal y lógico”. En adición, para Semprún “la mezcla de testimonios y de ficción no es un problema”, decisión que él mismo tomó en su novela *El gran viaje*; la ficción “responde a una necesidad de verosimilitud y de fluidez del relato. Permite estar actualizado, pues perseguir la realidad la convierte en repetitiva y sin interés”. Semprún concluye que “se necesita el artificio para que la verdad sea creíble y comprensible”, como si el testimonio de un *sonderkommando* tuviese una validez equiparable a un tipo disfrazado de judío del *grupo especial*. La excusa de que el tiempo y la naturaleza impedirán recurrir constantemente a los testimonios es lógica en su fatuidad, dando a entender que algo artificial puede superar la realidad misma. El mero hecho de hablar de *artificio* implica ingenio pero también falta de naturalidad. Aún y todo, este argumento coloca a Semprún en una postura razonable contra el fundamentalismo de algunos, considera que la ficción modela más el imaginario y “filtra la memoria”, distanciando más si se puede a los extremos, y confirmándose o subvirtiéndose con las variadas ficciones existentes en el cine.

⁵ En referencia a su archireferida frase que inició el debate de la representación de la Shoah: “Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie” en *Crítica cultura y sociedad*, 1951.

⁶ Jean-Luc Nancy: *La representación prohibida. La Shoah, un soplo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, pág. 19.

⁷ *Ibidem*, pág. 20.

⁸ *Ibidem*, pág. 20.

⁹ *Ibidem*, págs. 20 y 21.

¹⁰ Jorge Semprún: “Guerre, camps, Shoah, l’art contre l’oubli?” en *Le Monde Débats*, París, 2000.

A propósito del primer y tercer argumento, dos apostillas a las cuestiones de *verdad* y *necesidad*. Para Hayden White¹¹ no está claro que los relatos de acontecimientos históricos coincidan con la realidad histórica, no le basta con “descubrir o extraer de entre la evidencia y mostrarle al lector para que su verdad sea reconocida en forma inmediata”. White interroga “los entramados históricos” del nazismo y se pregunta si “¿la índole del nazismo y la *solución final* fija límites definitivos a lo que puede decirse verazmente acerca de ellos? ¿Pone límites a los usos que los autores de ficción o de poesía pueden hacer de ellos?”¹². Es decir, ¿existe correlación entre la verdad de los hechos y la decisión de narrarlos ficticia o no ficticiamente, la naturaleza del acontecimiento nos obliga a optar por una vía u otra? La diferenciación de Saul Friedlander¹³ le sirve como respuesta. Las “cuestiones epistemológicas que plantea el problema de ‘los relatos *posibles* sobre la época nazi y la *solución final*’” y “las cuestiones éticas que plantean ‘las representaciones del nazismo [...] basadas en lo que solía ser (visto como) modos de entramado *inaceptables*’”. Los primeros están sujetos a crítica y evaluación en la medida en que se articulen desde “su comprensibilidad y la coherencia que muestren cualesquiera de sus argumentos”. Sin embargo, las descripciones narrativas “contienen elementos poéticos y retóricos (...) que termina siendo un relato” (partiendo del mismo hecho) impregnado de dramatismo y épica o bien una “farsa”¹⁴. Acerca de la perspectiva desde la que hay que ver ciertos hechos, White muestra interés en la posibilidad de “¿decir que ciertos conjuntos de sucesos reales son intrínsecamente trágicos, cómicos o épicos, por lo que se podría evaluar su representación trágica, cómica o épica en función de su exactitud objetiva?”¹⁵.

En este punto se genera la tangente religiosa de la representación prohibida de toda imagen icónica del judaísmo, cuyos estudios rabínicos precisan que “si es lícito pintar rostros (...) es necesario que esos rostros no estén nunca completos”¹⁶. La *completitud* parece poner de acuerdo, grácil y anacrónicamente, a Nemes y a Lanzmann, cuando la cámara del húngaro sigue el rostro (y la vida) desfigurado y desencajado de (*El hijo de*) Saúl, y la del segundo se extiende por los supervivientes desgarrados y el campo incompleto, con las puntiagudas lápidas de Treblinka, en detrimento de la ausencia de documentos (en *Shoah*). Nancy desmonta de alguna manera una dogmatización errónea: los ídolos son fabricaciones de Dios, no representaciones, reproducciones en el sentido industrial de la palabra, si se me permite el término, que no representan el valor de lo representado, sino su propio valor como obra¹⁷. En resumidas cuentas, nos coloquemos a un lado o al otro de la balanza, solamente aquellas obras que presupongan “cierta

¹¹ Hayden White: “El entramado histórico y el problema de verdad” en *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Saul Friedlander (comp.), Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2007, pág. 69.

¹² *Ibidem*, pág. 70.

¹³ *Ibidem*, pág. 70.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 71.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 71.

¹⁶ Jean-Luc Nancy: *La representación prohibida. La Shoah, un soplo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, pág. 25.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 22. Como detalle curioso, la explicación a esta dualidad del valor vendría más a colación por el valor artístico-estético de las imágenes, “hechas de materiales preciosos y durables”.

interpretación de la imagen"¹⁸ podrían ser condenadas por el interdicto de la representación. Inmediatamente se nos vienen en mente ciertas películas que, sin acusarlas de revisionistas, negacionistas o manipuladoras, interpretan la Shoah de distintas formas, según los intereses de sus respectivos autores.

El objetivo último de este trabajo consiste en hacer una reevaluación de la noción de irrepresentabilidad y tratar de descifrar, por su vigencia y persistencia, la manera de hablar acerca de un hecho singular como la Shoah, que propone un film tan reciente como *El hijo de Saúl* (2015) del húngaro László Nemes, el cual ha sido recibido entre alabanzas por parte de crítica y público (Premio del Jurado en el Festival de Cannes 2015 y premio a la mejor película de habla no inglesa en los Oscar y Globos de Oro) y lo que es más importante, ha reavivado el debate de la representabilidad, respaldado entre otros por Georges Didi-Huberman, respondiendo a su vez a esa fascinante rara avis que nos regaló Claude Lanzmann en 1985, *Shoah*.

La importante presencia narrativa en el film de Nemes de aquel acontecimiento ocurrido en el verano de 1944, la toma de cuatro fotografías por parte de un anónimo *sonderkommando* en el Crematorio V del campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau, esos "cuatro trozos de película arrebatados al infierno"¹⁹, reabre frentes y alinea a nuevos actores. Didi-Huberman parece haber encontrado en el realizador húngaro un aliado con el que planear una nueva táctica que le sea favorable en su particular guerra con Gerard Wajcman y, colateralmente, Claude Lanzmann, artífice de ese "retrato tenso de un objeto que no hay (...) esa mirada frontal sobre el Objeto del siglo XX (la cursiva es mía)"²⁰. Así pues se nos presenta la ocasión de (o)poner frente a frente dos obras que en apariencia hablan de lo mismo y que toman puntos de partida distantes: *Shoah* y *El hijo de Saúl* (también el cortometraje de 2007 *Türelem*). En este sentido, podremos estudiar la novedad que propone Nemes con su mirada y las herramientas que utiliza para ello, además del impacto y el choque con algunas convenciones y/o posturas clásicas y aceptadas en el lenguaje cinematográfico. No sin antes, por descontado, haber establecido un marco y un contexto teóricos que nos ayuden a conocer, entender e interpretar las posiciones y todas las caras, vértices y aristas de este gran prisma de la representación, intentar definir algunos conceptos como *irrepresentable*, *imrepresentable*, *no-representación*, *metáfora*, *visible-invisible*, etc. en pos de encontrar no una improbable y única respuesta correcta, sino al menos las razones que exponen ambos bandos y su validez artística y ético-moral.

Esta disyuntiva puede ser extrapolada al campo que ahora nos compete, la representación de la Shoah en el cine: optar por la ficción o la no-ficción. Y dentro de ambas, sus *condiciones*, los afrontamientos posibles. Porque el cine, el arte en general, se ha encargado de buscar nuevos significantes para los nuevos significados que se han pronunciado por primera vez. Si no se ha dicho nada sobre una cosa no significa que esta sea indecible, sino porque hay cosas pendientes por encontrar una forma de decirlas. En términos pugilísticos, en cada esquina del cuadrilátero sentaríamos a los cuatro principales contendientes al título de la representación idónea, sabiendo de antemano

¹⁸ *Ibidem*, pág. 26.

¹⁹ Georges Didi-Huberman: *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004, pág. 17.

²⁰ Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, pág. 211.

que ninguno se alzar  con la victoria. Y aunque la metáfora del ring parezca vaga y desacertada, no dista demasiado de la realidad hablar de peleas cuando seguimos con la mirada las directas e indirectas que, tanto los cineastas que han mostrado su visión en sus obras como sus seguidores y detractores, se han lanzado mutuamente, especialmente por escrito. No hay que olvidarse de algún que otro *luchador* en tierra de nadie, de los árbitros y del público que presencia el espectáculo.

Una vez establecidas las bases de este estudio estaremos en condiciones, por lo tanto, de poner nombre y catalogar rigurosamente aquellas ideas que van a aparecer repetidamente, valiéndonos de una suerte de leyenda que nos facilite seguir el hilo y desembocar lentamente en la postrera conclusión.

Representar el Holocausto judío ya plantea un problema con solo nombrarlo, más bien intentando ponerle nombre. La inevitable tendencia de la sociedad moderna a la hora de catalogar algunos acontecimientos que exigen cierta sensibilidad y distancia a la hora de tratarlos (aún más en el caso de representarlos artísticamente) suele derivar en errores de traducción o interpretación de ciertos términos que terminan por institucionalizarse. Es notorio el caso de la palabra *shoah* (en hebreo *catástrofe*, literalmente), denominación que no se extendió hasta que en 1985 Claude Lanzmann decidiese titular de manera tan particular a su monumental documento, como "una manera de nombrar lo innombrable"²¹. La opción de Lanzmann puede resultar muy liviana, evitando cualquier atisbo de subjetividad o posicionamiento que desvirtuase la poética última del documental; sin embargo, "al no comprender del todo su sentido era una forma de no nombrar"²². Bajo este nombre transcrito, sin traducir, casi enigmático, se le aplica el estatus de singularidad con que *la solución final de la cuestión judía* (*endl sung*, sarcástica y retorcida denominación de los nazis) merecerá ser tratada y aludida. Consecuentemente, esta alusión incesante e indiscriminada, estos "gestos (que) est n siempre expuestos a suscitar sordera, ceguera y (...) la no significancia por exceso de voluntad significativa"²³, obtienen un premio negativo en esta apuesta a ciegas, crucificando a la Shoah como una cosa impronunciable, invisible y prohibida su representación. Sacando a la luz esta omisión, esta negación de *una cosa* que es impensable creer que realmente ocurrió, solo así se puede entender que Claude Lanzmann renunciase al empleo de imágenes de archivo y/o reconstrucciones ficticias y diera paso a los testimonios y las lentas y bellísimas panorámicas a través de las huellas desiertas de los campos. Porque, en sus propias palabras, "el silencio también es una auténtica modalidad de lenguaje"²⁴.

²¹ Claude Lanzmann: *La liebre de la Patagonia*, Barcelona, Seix Barral, 2011, pág. 502. "La Cosa, una manera de nombrar lo innombrable.  C mo era posible que hubiera un nombre para lo que carec  absolutamente de precedente en la historia de la humanidad?". Como bien podemos apreciar, existe una coherente e inteligente correlación entre el problema de la irrepresentabilidad y la impronunciabilidad de la Shoah y la plasmación formal que ejecuta Lanzmann en su film.

²² *Ibídem*, pág. 502.

²³ Jean-Luc Nancy: *La representación prohibida. La Shoah, un soplo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2016, pág. 10.

²⁴ Claude Lanzmann: *La liebre de la Patagonia*, Barcelona, Seix Barral, 2011, pág. 421.

1.2 Definiendo el trazo: significantes y significados

Es el momento de tratar de definir el concepto de *representación* tanto en su sentido etimológico como en los diferentes marcos en los que ha sido ensamblado, especialmente en lo referente a la Shoah. A grandes rasgos, a partir de la comparativa entre Nemes y Lanzmann, el camino hacia la representación de la Shoah se bifurca en dos senderos bien diferenciados. Utilizando una analogía borgesiana, ambos autores se adentran en un jardín frondoso, espinado y laberíntico de difícil salida. *László Nemes-Yu Tsun* huye del *problema de la representación*-*Richard Madden* para finalmente dar con el sabio *Stephen Albert-Claude Lanzmann*, quien en tono de advertencia le hace saber el hercúleo desafío de crear una obra infinita que trascienda el espacio y el tiempo. El personaje de Borges dice que "en todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras"²⁵. Este podría ser un resumen un tanto exagerado de la historia de la representación, aún y todo un buen ejemplo de que no existe una sola forma de representación, ni una de ellas que sea la solución.

Algún avisado guía debería hacer las veces de Stephen Albert y advertirnos de que al entrar en el vasto y laberíntico territorio geográfico que es la representación artística, deberíamos portar un exhaustivo mapa de coordenadas y detalles, con su correspondiente leyenda explicativa de definiciones, situaciones y condiciones. Por tanto, antes de someter a estudio y comparación diversas obras que plantean perspectivas en principio contrapuestas, no es baladí configurar un mapa tipológico y temático. ¿Pues no es sino *la condición* la causa que nos plantea una sempiterna e irresoluble cuestión? Deberíamos estirar la pregunta *¿existe lo irrepresentable?* por la que con acierto extiende Jacques Rancière: "¿bajo qué condiciones se pueden declarar irrepresentables ciertos acontecimientos? ¿Bajo qué condiciones se le puede dar a este irrepresentable una figura conceptual específica?"²⁶. El filósofo francés sitúa la balanza por tanto en el *sí* y aclara asimismo que "no es neutral"²⁷, haciendo referencia tanto al uso inflacionista del concepto como a la retahíla de conceptos que han surgido en su estudio, citando también diversas perspectivas y ejemplos que se han tomado como metodología, "la prohibición mosaica de la representación al modo de la Shoá, pasando por el sublime kantiano, la escena primitiva freudiana, el *Gran Vidrio* de Duchamp o el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malevitch (en evidente alusión a *El objeto del siglo* de Gérard Wajcman)"²⁸.

Rancière regresa a la interrogación a medida que se adentra más en el problema con un añadido más concreto: "¿Qué decimos exactamente cuando decimos que ciertos seres, acontecimientos o situaciones son irrepresentables por los medios del arte?"²⁹. En primer lugar y obviamente, toda representación artística se topa con la imposibilidad de "hacer presente el carácter esencial de

²⁵ Jorge Luis Borges: "El jardín de los senderos que se bifurcan" en *Ficciones*, Madrid, DeBolsillo, 2011, pág. 113.

²⁶ Jacques Rancière: *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Prometo Libros, 2011, pág. 119.

²⁷ *Ibidem*, pág. 119.

²⁸ *Ibidem*, pág. 119.

²⁹ *Ibidem*, pág. 119.

la cosa (que representa)³⁰; el arte no es capaz de equiparar el poder inmanente de un hecho o idea a través de una plasmación (figurativa o abstracta) por muy efectiva que sea. A pesar de ello, es recomendable alejarse de visiones absolutas y maniqueas sin olvidarnos de que jugamos en el terreno de las condiciones y la relatividad casuística. En segunda instancia, Rancière afirma que una cosa es irrepresentable en base a tres características: el “exceso de presencia que traiciona la singularidad del acontecimiento o de la situación”; un “estado de irrealidad incompatible con la gravedad de la experiencia” que representa y por último, “su carácter de simulacro”³¹. En este punto nos tropezamos con la primera piedra del camino, con las que nos trastabillaremos alguna vez más de ahora en adelante. Lo que Platón llamó simulacro frente ¿a qué? Rancière se apoya en la alternativa platónica, “el relato simple, sin artificio”³², cuya pretensión no es artística. Aunque voluntaria o involuntariamente acabe resultando así, como un utópico documental totalmente objetivo, cercano a la literatura de Primo Levi en *Si esto es un hombre* o en *Los hundidos y los salvados*. Otra manera de ver es la que aporta Jacques Derrida, para quien la representación (estética) es “la sustitución mimética, especialmente en las artes llamadas plásticas y, de manera más problemática, de representación teatral en un sentido que no es forzosamente ni únicamente reproductivo o repetitivo”³³.

Nos trasladamos ahora a terrenos filosófico-lingüísticos. En su texto *La retirada de la metáfora*, Derrida califica de “drama” la cuestión de (no) hablar metafóricamente y se pregunta “¿cómo no hablar? Otras maneras de decir, otras maneras de responder (...) no hay nada que no pase con la metáfora y por medio de la metáfora”³⁴. Se genera un retorno a la idea del “exceso de voluntad significativa” de Nancy, en torno a la cual Derrida aporta que se trata de “una insistencia indiscreta y desbordante”³⁵, “un tema desgastado hasta el hueso (...) metáfora muerta”³⁶. Ambos Nancy y Derrida aciertan a destacar este martilleo casi pornográfico y fetichista (del que también han hablado autores como Wajcman), visto y tratado en la literatura, la pintura, la fotografía o el cine como un asunto cotidiano, frivolidado, sin pararse a pensar la gravedad de la Shoah y el abyecto objeto que se nos ha echado a la cara. Sin embargo, no resulta descabellado puntualizar esta respetable opinión recordando que el individuo moderno, expuesto a todo tipo de imágenes, muchas veces imperturbable a cualquier tragedia y horror normalizado por los medios, sienta el impulso de reincidir en la tentativa de entender, de interpretar. Un intento excesivo, sí, pero perfectamente entendible en el pensamiento contemporáneo. “El hombre es un ser condenado al sentido”, acertaba Maurice Merleau-Ponty al definir al ser humano y su necesidad innata de encontrar el significado a todo lo que le rodea. El mismo Georges Didi-Huberman se defendía de las acusaciones de Lanzmann y sobre todo de Gérard Wajcman

³⁰ *Ibidem*, pág. 120.

³¹ *Ibidem*, pág. 120.

³² *Ibidem*, pág. 120.

³³ Jacques Derrida: *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 2010, pág. 82.

³⁴ *Ibidem*, pág. 37.

³⁵ *Ibidem*, pág. 38.

³⁶ *Ibidem*, pág. 40.

preguntando "por qué interrogar una imagen de archivo equivaldría mecánicamente a una negativa de escuchar la palabra humana,, (...) por qué el hecho de trabajar sobre los archivos equivaldría a privarse de un trabajo de elaboración"³⁷, en respecto a su exhaustiva focalización sobre las cuatro fotografías del crematorio de Birkenau.

Volviendo al tema que nos atañe, cabe destacar los elementos *indecidibles de los que habla* Derrida: el *texto*, que "somete el discurso a la ley de la no-plenitud o la no-presencia del sentido y que está sometido a su vez a la ley de la insaturabilidad del contexto" y las *huellas*, leitmotif absoluto en *Shoah*, que Derrida define como la "relación con un pasado que se sustrae a la memoria en el origen del sentido, que interrumpe la economía de la presencia e introduce en la vida de los signos lo incalculable, lo exterior"³⁸, ligado a la convicción de Lanzmann de que la historia se debe hacer en presente. Las cerca de diez horas de *Shoah* muestran la cara oculta de la representación, una vuelta de tuerca al documental que aleccionó a todo el mundo, que nos expuso una manera inédita de hacer visible aquello que era invisible, las huellas de un lugar donde millones de personas fueron borradas de la faz de la tierra. Esta apuesta formal, siendo clásica, subvierte los códigos y las convenciones del documental propiamente dicho, hasta dar con la tecla que funda coherentemente fondo y forma. Al otro lado de la frontera de la no-ficción, *El hijo de Saúl*, con un tratamiento hiperrealista del sonido y de la imagen, con un uso específico del lenguaje cinematográfico, en el que ahondaremos más adelante, logra algo similar a *Shoah* en los relatos ficticios: deja de lado tonos tan manidos como la utilización del humor para rebajar el dramatismo, la espectacularización y el romanticismo hollywoodiense que consiguen transformar un campo de exterminio en un parque de atracciones, para dar paso a una puesta en escena sucia, extremadamente inmersiva y agotadora, poniendo al espectador en el papel de acompañante del *sonderkommando* Saúl. El cine es un arte del presente y las representaciones tanto ficticias como documentales de hechos históricos entrañan un peligro problemático: la ficción se ve obligada a disfrazar a un actor de judío con un traje a rayas, una gorra y maquillarlo para que parezca que está cubierto de barro y ceniza; el documental parece obligado a usar metraje de archivo cuando perfectamente puede obviarlas. Lanzmann habla con el pasado en el presente. Nemes recrea el pasado en el presente.

Por tanto, debemos andar con pies de plomo en este campo de minas y elegir bien dónde pisar. Porque la gran (y a la vez pequeña) diferencia entre los films de Lanzmann y de Nemes es que el primero es capaz de representar desde la invisibilidad haciendo visible, "hace surgir en la pantalla (...) lo que se escapa de la apariencia (...) Lo que no se puede y lo que no se quiso ver"³⁹; Saúl, en cambio, juega con lo visible-invisible, nos muestra aquello que no debería ser visto, desenfocado, cercado por el marco, muy cerrado, en movimiento y sin apenas cortes entre escenas. ¿Qué pretende, entonces, Nemes, si lo representa sesgado, condicionado por la imagen y el sonido? ¿Ha conseguido hacer pasar el viento por la cerradura de un portón herméticamente cerrado?

³⁷ Georges Didi-Huberman: *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004, pág. 143.

³⁸ Jacques Derrida: *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 2010, pág. 17.

³⁹ Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, pág. 233.

Resulta evidente que las pretensiones de ambos distan mucho la una de la otra, aún con las similitudes que les acercan y las disensiones que les apartan. La aclaración de Derrida en cuanto a las *praesentatio* y *repraesentatio* heideggerianas casa a la perfección con lo que cada punto de vista nos sugiere: la *presentación* de Nemes "significa el hecho de presentar"⁴⁰ unos acontecimientos de la manera más realista posible⁴¹, desde la mirada de un protagonista del horror en los campos para intentar transmitir al espectador lo que se vivía en aquel infierno; Lanzmann y su *representación*, por su parte, personifican "el hecho de volver presente, de hacer-venir como poder-de-hacer-volver-a-venir, (...) hacer venir a la presencia, (...) dejar venir de nuevo"⁴². Solamente mediante esta "idea de repetición y de retorno"⁴³ podemos llegar a comprender que *Shoah* se componga básicamente de una prolongada sucesión de testimonios en los que mucha gente cuenta lo mismo, que se abren ante la cámara y ante la insistencia mayéutica y repetitiva de Lanzmann, y que la narración tenga lugar en el tiempo presente de los lugares pasados, el *retorno presente* a sus huellas (sin necesidad de remitirse a la recreación ficticia que simula el pasado ni a las imágenes del pasado). Del mismo modo, Nemes se vale del plano secuencia como forma de expresión de la rutina frenética e ininterrumpida de los campos. Ambos cineastas saben que "el cine es un arte de lo concreto, que la imagen es imagen de algo, que da a ver hechos, actos"⁴⁴.

Para concluir con el tema, unos últimos apuntes sobre lo irrepresentable comunes en los textos de Derrida y Nancy, antes de proseguir con el análisis de la Shoah en las películas mencionadas.

Derrida considera que "si pensar lo irrepresentable es pensar más allá de la representación (...) puede entenderse esto como una tautología"⁴⁵. En otras palabras, el mero hecho de *pensarlo* ya nos coloca en un estado de pensar más allá, de aceptar que hay cosas irrepresentables pero, contradictoriamente, de negar la prohibición: pensar en lo irrepresentable es aceptar su existencia y, por tanto, aceptar su posibilidad de representación. Unas líneas más adelante, el pensador francés se limita dejar en el aire la cuestión de "saber si es lo irrepresentable lo que produce la ley (la prohibición) o si es la ley lo que produce lo irrepresentable al prohibir la representación"⁴⁶, un dilema astillado e irresoluble que nos manda al punto de partida, a las condiciones, a la opinión y las convicciones de cada uno, pequeñas gotas relucientes en un oscuro mar de dudas.

⁴⁰ Jacques Derrida: *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 2010, pág. 91.

⁴¹ El realismo en *El hijo de Saúl* no solo será cuestionable a nivel formal, también afectará al plano narrativo, ver *ultra*.

⁴² *Ibidem*, págs. 91 y 92.

⁴³ *Ibidem*, pág. 92.

⁴⁴ Jean Mitry: *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*, Madrid, Ediciones Akal, 1990, pág. 127.

⁴⁵ *Ibidem*, pág. 118.

⁴⁶ *Ibidem*, pág. 121.

Paralelo a esta postura, Nancy⁴⁷ cree que la prohibición de representar la Shoah se aplica más a aquellos monumentos que mal-representan inclinándose hacia la conmemoración (en las antípodas de ese "divorcio con la mimesis"⁴⁸ que conforman la obra de Jochen Gerz⁴⁹), al cultivo de la "suprarrepresentación" de los desfiles y la colosal arquitectura nazi o, a modo de epítome, en los campos "donde se da el espectáculo del aniquilamiento de lo que es la no-representación". Porque en Auschwitz, uno de los objetivos era aniquilar a una raza, liquidar a los judíos⁵⁰ y a lo que ellos aseguraba Hitler representaban: "yo te extermino porque tú infectas el cuerpo y la faz de la humanidad, porque la representas vaciada"⁵¹. Auschwitz como representante dual: de la Shoah y de la mentalidad nazi.

⁴⁷ Jean-Luc Nancy: *La representación prohibida. La Shoah, un soplo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2016, págs. 31-32, 41-42, 45-46-47.

⁴⁸ Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, pág. 186.

⁴⁹ Escultor alemán conocido por sus "monumentos invisibles" contra el fascismo o el racismo, que representan el olvido y la memoria de las víctimas por medio de construcciones que, o bien no se ven o son imperceptibles a simple vista, o que por diversas técnicas y condiciones físicas acaban por desaparecer. Por ejemplo, el *Monumento de Hamburgo contra el fascismo*.

⁵⁰ Aquí es necesario puntualizar el "apropiamiento", el "silencio sobre el silencio" que ciertos sectores judíos han hecho de la Shoah como una singularidad del pueblo judío, como una masacre personal que solo les afectó a ellos y no a otras razas como los gitanos. El imperio político y económico que organizaron, particularmente en Estados Unidos e Israel, según Norman Finkelstein, fue utilizado por las élites estadounidenses a raíz de la Guerra de 1967, como defensa del Estado Judío. Una industria del Holocausto que se levantó "sobre una apropiación fraudulenta de la historia con propósitos ideológicos" que "recordaron el Holocausto con objeto de proteger el nuevo valor estratégico de Israel" justificado porque el sufrimiento de los judíos en la Segunda Guerra Mundial fue "excepcional". Norman Finkelstein: *La industria del Holocausto*, Madrid, Siglo XXI de España, 2002.

⁵¹ Jean-Luc Nancy: *La representación prohibida. La Shoah, un soplo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2016, págs. 48-49.

2. LA EVOLUCIÓN DE LA REPRESENTACIÓN DE LOS CAMPOS. PROBLEMAS Y SOLUCIONES

Una vez dispuestas las piezas del puzzle sobre la mesa, es tiempo de ordenar y unir los pedazos para obtener la deseada imagen que figura en la caja. Como es habitual en este clásico juego de mesa, los fragmentos comienzan a ensamblarse por las esquinas y los lados hasta completar la figura final y central. La evolución en el tiempo de la representación de la Shoah en el arte ha cosechado infinidad de dudas y visiones contrapuestas frente a un evento impensable, ya desde los primeros años de la posguerra hasta la actualidad. Con claridad y concisión, el objetivo de este apartado es contextualizar el problema de la representabilidad y sus antecedentes, centrando la atención en cuatro cineastas que se vieron inmersos en proyectos que abordaban el Holocausto y los campos de concentración y exterminio: Alfred Hitchcock, Billy Wilder, Alain Resnais y Harun Farocki.

2.1 Posguerra

La devastación y el shock en el que se sumió Europa y el resto del mundo tras la Segunda Guerra Mundial tuvo como resultante el surgimiento de crisis políticas, sociales y económicas, así como artísticas, pues la Shoah conmocionó tan inesperadamente que encerraba en su interior un desafío representativo. Muchas de las tropas rusas, británicas y americanas que liberaron los campos iban acompañadas por equipos de filmación que rodaban todas las campañas, aventuras y desventuras de los aliados durante la contienda. Lo que se encontraron al entrar en aquellos universos silenciados por las alambradas (y que captarían con sus cámaras para la posteridad, las huellas y las pruebas (Nüremberg) de lo que llevaron a cabo los nazis) marcaría un punto de inflexión en la mirada de Occidente del Siglo XX.

Algunos nombres se aventuran a señalar que la Shoah, ese agujero en la Historia, pudo significar la entrada de la sociedad en la modernidad, el nacimiento de un nuevo paradigma que trastocaría irremediabilmente el pensamiento occidental. Zygmunt Bauman, en sus observaciones acerca de la sociología después del Holocausto, lo define como "algo más que una aberración, (...) no fue la antítesis de la civilización moderna, (sino) un rostro oculto de la sociedad moderna, como las dos caras de una moneda"⁵². Bauman cree asimismo en la "normalidad"⁵³ en la que se dio la barbarie nazi porque, siendo un acontecimiento inédito, siguió las pautas conocidas de nuestra civilización. ¿Cómo debían contar los medios de comunicación al mundo lo que había estado siendo perpetrado y preconcebido desde que Hitler llegara al poder? ¿Con qué discurso, de qué forma? ¿Debían mostrarlo todo o guardarse y advertir de lo más duro? En este ambiente de incertidumbre rubricamos dos figuras capitales del cine de Hollywood que se vieron envueltos en la ardua tarea de (re)presentar⁵⁴ los campos de concentración y de exterminio, distinción que en origen era desconocida y que lo fue hasta bien entrada la década de los 60, como son Alfred Hitchcock y Billy Wilder.

⁵² Zygmunt Bauman: *Modernidad y Holocausto*, Madrid, Sequitur, 2006, pág. 28.

⁵³ *Ibidem*, pág. 29.

⁵⁴ El (re) a colación de que, inicialmente, las imágenes de los campos tenían un propósito informativo, probatorio y documental; aún no se concebía la Shoah como un objeto que el arte podía hacer visible.

En 1945, el Cuartel General Supremo de la Fuerza Expedicionaria Aliada (SHAEF) encargó a Sydney Bernstein, jefe de la sección de cine, la realización de una película a partir de los documentos rodados por americanos, británicos y soviéticos en tres versiones: para alemanes, para alemanes prisioneros y para el resto del público. El objetivo de este film no era otro que abrir los ojos del pueblo alemán, que no diesen la espalda a lo que muchos habían ignorado incluso facilitado que ejecutaran, despertarles en su interior una responsabilidad y en última instancia (contraproducente), hacerles sentir culpables por los crímenes del nazismo. La inminente llegada de la Guerra Fría y el clima hostil que tensaba la cuerda a ambos lados del telón de acero obligó a aparcar este cuestionable intento de desnazificación, por lo que la película permaneció "invisible y desconocida"⁵⁵ hasta 1985, cuando la BBC recuperó cinco bobinas y las emitió en televisión bajo el título *Memory of the camps*. En esta fecha (coincidiendo con el estreno de *Shoah* de Claude Lanzmann) se esbozó el imaginario colectivo de la Shoah y se dibujó también el primer problema de representabilidad: las imágenes estaban manipuladas ya que los campos (los de exterminio la mayor parte se encontraban en Polonia) fueron liberados por rusos y en las imágenes solo se muestra a soldados británicos. Además, la liberación se produjo sin conocimiento de causa, nadie podía saber qué había acontecido allí realmente, si los cadáveres eran la consecuencia de un trabajo extenuante hasta la muerte o si habían sido asesinados en las cámaras de gas; por lo tanto, "no mostraban pues un lugar real de la Shoah"⁵⁶.

¿Y qué pintaba *el maestro del suspense* en todo este embrollo? El papel de Hitchcock es tan testimonial como ejemplar para ilustrar la interrogación de este trabajo. El británico, amigo de Bernstein, que ya había rodado dos cortos sobre la Resistencia, fue consultado por el norteamericano durante la realización de *Memory of the camps*, consulta a la que le respondió con consejos sobre el montaje y el lenguaje cinematográfico a utilizar. El dato más significativo nos lo brinda una de sus recomendaciones, exactamente la de "utilizar planos lo más largos posibles, establecer una continuidad sensible entre las imágenes de los cuerpos y su entorno"⁵⁷, una aproximación no solo moderna y cercana al neorrealismo italiano como señala Frodon, al mismo tiempo estas propuestas nos confirman que a pesar de la inmediatez del horror, cineastas como Hitchcock eran conscientes de que el fenómeno de los campos era un tema que no podía tomarse a la ligera y que el estudio detenido de cómo-contarlo era imprescindible.

A Billy Wilder, judío de origen húngaro, se le atribuye por su parte la dirección del film *Death Mills*, un sobrecogedor cortometraje documental de 21 minutos que muestra durísimas imágenes de Dachau, Mauthausen o Auschwitz, entre otros campos, y que arroja luz difusa sobre las aún más misteriosas actividades del autor de *Sunset Boulevard* entre 1945 y 1946. La Psychological Warfare Division contrató a Wilder para llevar a cabo trabajos de contrainformación y desnazificación tras la guerra, encargos que, supuestamente le sitúan en Buchenwald en abril de 1945 con la entrada de tropas estadounidenses. Unas imágenes mostrarían al director que "entra inopinadamente en cuadro por la izquierda y (...) al darse cuenta o ser avisado de que está siendo filmado, retrocede hasta desaparecer por el mismo

⁵⁵ Jean-Michel Frodon: "La verdadera-falsa historia de 'la película de Hitchcock sobre los campos de concentración'" en *Caimán-Cuadernos de Cine*, Madrid, Marzo 2015, pág. 70

⁵⁶ *Ibidem*, pág. 71.

⁵⁷ *Ibidem*, pág. 72.

lateral"⁵⁸. Tirando hilos con lo anterior, Wilder también montó la primera versión de *Memory of the camps* pero con una idea en la mente diametralmente opuesta a la de Bernstein: "librémonos de todo ese sentimentalismo. A nadie le importa. Y, en cuanto a las historias de horror, solo lo que sea necesario. No quiero ver más. Sam, tú sabes cómo funciona esto: primero un shock, luego lágrimas y luego el tranquilizante: que este tipo de cosas no pueda volver a ocurrir (...) como garantes de que no ocurrirá"⁵⁹. La confesión de Wilder a su montador Sam Winston da cuenta del desacuerdo con la táctica Bernstein, al igual que Hitchcock (sin atreverse demasiado) aportó su ojo crítico a la hora de representar los campos. En las antípodas de lo que esta película buscaba despertar en la nación alemana (saber, arrepentimiento o responsabilidad forzada) y de lo que Wilder opinaba respecto a la educación de posguerra, los espectadores germanos no se sintieron culpables ni responsables de la Shoah, debido en parte a la parafernalia hollywoodiense que organizaron en el estreno⁶⁰ y al manipulador mensaje final del documento. Billy Wilder, brillante escritor de comedias, parecía no ser el más adecuado en tan compleja y solemne diligencia, pues abogaba por realizar una comedia romántica sobre el romance entre un soldado norteamericano y una chica alemana. Desde la perspectiva de nuestros días resulta ingenuo pero no disparatado (ya lo hizo Benigni en 1997); pese a todo, uno no pierde el tiempo rescatando las diferentes (en todos los sentidos) posturas adoptadas en la cama de pinchos del Holocausto, en un momento tan latente como los meses posteriores a la liberación de los campos.

La persistencia de la incapacidad e imposibilidad de meter en dos sacos diferentes el campo de concentración y el de exterminio se hace evidente en el documental de 1955 *Noche y niebla* de Alain Resnais. La fecha de la película es, cuanto menos, significativa: a mediados de la década, diez años ya del fin de la guerra, los campos, las imágenes que existían de ellos, se miraban con los mismos ojos y se llamaban con el mismo nombre. La escena inicial (imágenes en color rodadas en el presente de 1955) muestra una verde y desierta campiña que, luego de un travelling vertical, reconocemos un alambre de espino y se nos revela la localización real del lugar, el exterior del campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau. La voz en off dice que "incluso un paisaje tranquilo, una pradera, vuelos de cuervos, una carretera, campesinos, parejas, un pueblo, su feria, su campanario, pueden llegar a ser campos de concentración". Esta reflexión inicial serviría como crítica de sutil ironía a la ceguera y sordera voluntarias que padecieron los ciudadanos de las poblaciones cercanas a los campos, en especial en Polonia, país fuertemente antisemita (uno de los ejes centrales de los testimonios de *Shoah*). Sin embargo, a medida que corren los minutos del documental, acercando un poco la mirada, observamos que Resnais utiliza repetidamente el término *campo de concentración* o simplemente *campo* como una categoría general, una estructura que engloba todas las tipologías de los campos nazis, los de trabajo y los de exterminio. En ningún momento el narrador pronuncia la palabra *exterminio*. En la segunda parte del film emplea la palabra *exterminación*. Bien es cierto que campos como el de Auschwitz desempeñaban la triple función de la maquinaria nazi.

⁵⁸ Carlos F. Heredero: "Death Mills: historia y espionaje. Billy Wilder en Buchenwald", *ibidem*, págs.74-79.

⁵⁹ *Ibidem*, pág. 78.

⁶⁰ *Ibidem*, pág. 78.

Aún y todo, es una decisión de ignorancia ingenua, comprensible, que chirría aún más cuando gran parte de las imágenes de archivo que lo componen pertenecen al proceso de transporte en trenes a los campos, la deshumanización de los prisioneros, los gaseados y la quema de los cadáveres. El montaje no hace distinción de qué se nos está mostrando en cada escena, a qué emplazamiento hacen alusión las fotografías fijas, no siempre referenciando lo que vemos, convenciendo al lector de la época y confundiendo al espectador actual, que puede interpretarlo como una generalización, creer que en todos los campos ocurría lo mismo. Harun Farocki rescata como aspecto positivo que “no se propone hablar de todos los crímenes de los alemanes nazis (porque) corre el riesgo de que (...) comiencen a competir entre sí”⁶¹ Lanzmann, en este sentido, matizó la naturaleza del documental, como un “magnífico film idealista sobre la deportación, (...) sobre los vivos”⁶²

Un ejemplo gráfico que resume la idea anterior: la secuencia central de *Noche y niebla*, la que explica cronológicamente las etapas que pasaban los judíos desde que eran detenidos hasta que los trasladaban a un campo, aúna imágenes y hechos de muchos campos y muchos acontecimientos diferentes. El film en su totalidad prosigue esta senda. Dejando estas imprecisiones aparte, gran parte del interés de *Noche y Niebla* reside en la múltiple presencia de imágenes grabadas en el presente del film, imágenes rodadas por los nazis y archivos de los equipos de cine que viajaban con las tropas aliadas que, pese a haber sido realizado en 1955 y sin apenas conocimiento de causa, en él subyace una intención reseñable, proposiciones formales de Resnais que nos remitirán a 30 años más tarde en los mismos lugares.

2.2 Harun Farocki: 1969-2007

Haremos un alto en el camino para estudiar un caso particular que nos ayudará para el postrero análisis. La figura del cineasta alemán Harun Farocki nos encaja como ejemplo perfecto para la visibilidad de hechos rigurosos de ser representados. Un cortometraje y un documental reflejan la crítica y única visión de las imágenes de Farocki, dos películas que justifican algunos recursos y posiciones habituales de su extensa filmografía.

Respite (2007) es un documental mudo de 40 minutos montado exclusivamente a partir de películas de 16 mm y fotografías tomadas por un fotógrafo judío llamado Rudolf Breslauer, a petición del comandante de las SS Albert Gemmeker durante 1944 en el campo de concentración y trabajo de Westerbork (Holanda). El film está intercalado por intertítulos contextuales y explicativos sobre el marco histórico de los hechos que documenta. El material filmado por Breslauer también fue utilizado por Alain Resnais para el montaje de *Noche y niebla*. En un ejercicio de pulcra y aparente objetividad, Farocki compone un documento desprovisto de cualquier artificio formal o narrativo explícito, con una banda sonora ausente e innecesaria cuya respuesta visual, enmudecida, dibuja las partituras musicales y ambientales, las notas y los gritos, el traqueteo de los trenes. El director se contagia del silencio de su película y se amarra al texto a modo de expresión, comenta desde la distancia,

⁶¹ Harun Farocki: *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja negra, 2013, pág. 144.

⁶² Claude Lanzmann: *La liebre de la Patagonia*, Barcelona, Seix Barral, 2006, pág. 508.

se pregunta si no son estas "imágenes embellecidas", al contrario que ese uso "escandaloso"⁶³ de las imágenes de los muertos

A raíz de una acción que no debería significar nada más allá de lo que la imagen enseña, fue posible concretar la fecha en la que se rodaron las películas: un nombre y unos números en la maleta de una mujer. *Respite* arroja una mirada concreta dentro de la generalidad. Mientras otras películas abordan la completitud rutinaria del universo concentracionario, él se fija en los rostros, los gestos, las sonrisas, las muecas, los datos logísticos, la industrialidad de la maquinaria nazi, el detalle. Destaca la relectura de la imagen, las diferentes vistas desde diferentes ángulos por medio de un montaje repetitivo. Establece paralelismos visuales entre los trabajadores pelando grandes ramilletes de cables y "el reciclaje de los cadáveres" en Auschwitz, las puntas abiertas del cableado como cabellos rapados de mujer. Farocki se percata de que los judíos internos sonríen, bailan y juegan al fútbol, "imágenes que rara vez son mostradas". Las llegadas de los trenes repletos de gente que baja con sus pertenencias son "mostradas mucho más a menudo". La selección que hace el director justifica esa búsqueda del vislumbre, nos muestra el antes y el durante de los campos como novedad en oposición al después de la liberación tantas ocasiones visto.

Los minutos finales de *Respite* resumen la singular visión de la representación de los campos que atesora el cineasta alemán: "solo una vez la cámara observa de cerca el rostro de una persona", el de una niña a bordo de un tren que le transportará a Auschwitz, donde será asesinada. Farocki prefiere mostrar otro tipo de imágenes de los campos, las que existen y no siempre se descubren, aquellas que sin mostrar violencia y horror gráfico, son desgarradoras, que sobrecogen con la solitaria mirada de una niña.

De esta manera, Farocki regresaba y cerraba una idea que ya figuraba en una de sus más tempranas y notables obras. *Nicht lösbares Feuer* (1969) es un film de 25 minutos que muestra imágenes de la fase de producción del napalm utilizado por el ejército estadounidense contra las guerrillas de Vietnam del Sur y las consecuencias de sus quemaduras en los cuerpos de los vietnamitas. Los primeros tres minutos de película nos presentan al propio Farocki sentado frente a una mesa, quien comienza a leer un papel. Esa hoja contiene un testimonio de un trabajador vietnamita que relata las quemaduras que sufrió tras un bombardeo norteamericano. Cuando Farocki termina la lectura, dirige su mirada a la cámara y pregunta: "¿Cómo enseñarles a ustedes la acción del napalm? ¿Y cómo enseñarles las heridas causadas por el napalm? Si les enseñamos heridas de napalm cerrarán ustedes los ojos. Primero cerrarán los ojos ante las imágenes. Luego cerrarán los ojos ante el recuerdo de esas imágenes. Luego cerrarán los ojos ante los hechos. Luego cerrarán los ojos ante la relación de esos hechos. Si les enseñamos a una persona con heridas de napalm vamos a herirles a ustedes en su sensibilidad. Si les herimos en su sensibilidad tendrán la impresión de que estamos probando el napalm con ustedes, a costa suya. Solo podemos darles una ligera idea de cómo funciona el napalm".

Acto seguido, Farocki coge un cigarro y lo apaga con fuerza sobre su brazo. De no querer ver una imagen a olvidar lo que representa esa imagen hay muy poca distancia. Farocki opta por no mostrar ni una sola imagen explícita de personas quemadas por el napalm, inteligentemente concede ese indulto sensitivo al espectador que pretende conseguir lo contrario, que el espectador reflexione por qué no quiere mirar. Por ello, *Fuego inextinguible* adopta la forma de un documento de lo que se lleva a cabo en la fábrica, explica las

⁶³ Harun Farocki: *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja negra, 2013, pág. 133.

razones reales por las que se cierran los ojos, retratando a los químicos como criminales, a los gobernantes como fríos y cínicos burócratas. Farocki quiere decir, en última instancia, que si negamos las imágenes (y por tanto lo que estas muestran), no hacemos sino rebajarnos al nivel moral de aquellos que perpetran lo que nos hace apartar la mirada.

3. SHOAH. DEBATE PRESENTE, MIRADA AUSENTE

Durante muchos años desde su estreno en 1985, *Shoah* de Claude Lanzmann se ha situado en el centro de las discusiones por múltiples razones, a favor y en contra, generando seguidores y detractores y elevando el debate a la categoría de enfrentamiento, consolidando el film como evento capital en la historia de la representación de la Shoah en particular y la historia del cine en general. Este prolongado intercambio de opiniones tendría otro carácter si Theodor Adorno nunca hubiera enunciado su consabida oración⁶⁴, como lejano mas aún audible pistoletazo de salida. Los anteriormente mencionados contendientes, con la axial figura y obra de Lanzmann, son esencialmente el psicólogo francés Gérard Wajcman y Elisabeth Pagnoux, seguidores de la apuesta de Lanzmann y denominados en ciertas ocasiones de "fundamentalistas"; en otro escenario marcadamente opuesto, el ya citado escritor Jorge Semprún, prisionero en Buchenwald durante su juventud, y el profesor y ensayista Georges Didi-Huberman, representantes y partidarios de otras vías de representación y estudio, ateniéndonos en este trabajo a la ficción cinematográfica exclusivamente.

El conflicto se generó a partir de la inauguración en Marais de una exposición fotográfica titulada *Memoires des camps, photographies des camps de concentration et d'extermination nazis*, en cuyo catálogo estaba incluido el texto *Imágenes pese a todo* de Didi-Huberman. Wajcman, en su artículo *De la croyance photographique* publicado en la revista *Les Temps Modernes* dirigida por Lanzmann, criticó duramente el texto reformulando irónicamente su título como "no hay imágenes y pese a todo hay imágenes" o "¿No hay imágenes? ¡Cambiamos la mirada!". Wajcman resumió la idea principal de Didi-Huberman: "para ver las imágenes hace falta cargarlas de sentido, imaginar", cuatro fotografías que para él son "la prueba irrefutable de que hay imágenes y de que hay representación", "una elevación de la imagen al grado de reliquia típica del cristianismo"⁶⁵. El filósofo veía también a Didi-Huberman como San Jorge luchando contra el dragón de lo *irrepresentable*, intentando reconocer su rostro. Calificó asimismo el estudio de las fotografías de "idea abyecta que asimila el verdugo y la víctima", una "pirueta intelectual, empeño en construir la nada para confundirlo todo, (...) se limita a conjeturar y negarse a interpretar". Claude Lanzmann lo catalogó de "insoportable pedantería interpretativa". La imparable balacera de descalificaciones y recriminaciones, en síntesis, infirió una relación irreconciliable entre los partícipes: la *imagen-hecho* contra la *imagen-fetiché*; la *imagen-velo* contra la *imagen-jirón*⁶⁶. Dos construcciones enlazadas con Lanzmann y Nemes que nos servirán de guía.

⁶⁴ "Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie" en *Crítica, cultura y sociedad*, 1951.

⁶⁵ Georges Didi-Huberman: *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004, pág. 85.

⁶⁶ *Ibidem*, págs. 114-122.

En sus fantásticas memorias de elocuente título, *La liebre de la Patagonia*, Lanzmann confiesa que la idea de hacer *Shoah* no fue realmente suya, sino de Alouf Hareven, director de departamento en el ministerio de asuntos exteriores israelí. En una conversación en la que Hareven le felicitó por su anterior film, *Pourquoi Israël*, le dijo que “no hay ninguna película sobre la Shoah (...) desde el punto de vista de los judíos. No se trata de hacer una película sobre la shoah, sino que sea la shoah”⁶⁷. Con esta aseveración estaba instando a Lanzmann a poner en marcha un inmenso desafío que le ocuparía once años de su vida. Lanzmann relata que, en un principio, dudó en aceptar la tarea, pero se apercibió de que, como judío “creía poseer un conocimiento innato, llevarlo en la sangre, lo que me libraba del esfuerzo de aprenderlo, de tener que enfrentarme sin escapatoria a la más espantosa realidad”. Unas páginas más adelante Lanzmann expone la “razón más clara y poderosa”⁶⁸ por la que tomó la decisión de no utilizar ni una sola imagen de archivo en su película: los documentales que había visto que utilizaban estos documentos nunca citaban las fuentes ni mencionaban la procedencia de las imágenes, muchas veces material rodado por los nazis, tergiversado y disfrazado de verdad.

Dos páginas nos han bastado para comprender la apuesta estética de *Shoah*, dos páginas accesibles de un libro editado, éxito de ventas, galardonado y todos los calificativos que lo hacen accesible y legible para cualquier persona. Dos páginas sin las cuales no se entiende cómo determinados autores que no deben de haber leído *La liebre de la Patagonia* acusan a Lanzmann de fundamentalista de la imagen y toman su actitud como una apología de la irrepresentabilidad, cuando se trata de todo lo contrario, de buscar una forma específica de representación. En su respuesta a Jorge Semprún, Claude Lanzmann dice que este “no le ha entendido” que ni siquiera cree que haya visto *Shoah*. “(Semprún) no ha entendido nada. Me acusa de querer destruir las pruebas. (...) Yo no he realizado *Shoah* como él cree, para responder a los revisionistas y negacionistas”. Georges Didi-Huberman, más preocupado por lo que sus polemistas ensalzaban de la película, también criticó la postura de Lanzmann, haciendo notar su falta de imaginación, le reconoce su “verdadera incandescencia, intensidad y perturbadora precisión de la palabra viva”⁶⁹; sin embargo, no comparte la absolutización del testimonio y la descalificación total del archivo, ese “encadenamiento de sofismas y exageraciones”⁷⁰.

Lo cierto es que, ajeno a todo el ruido de las discusiones, *Shoah* es uno de los ejercicios documentales más coherentes y audaces sobre el hecho representado y la propia cuestión de la representación. En torno al estudio de escenas y secuencias concretas, nos dispondremos a elaborar un análisis de las formas y las grandes opciones escogidas por Lanzmann para hacer visibles los crímenes de los nazis en los campos de exterminio y las cámaras de gas, hablar de la muerte con los supervivientes, víctimas y verdugos, y mostrar las huellas del pasado en el presente.

⁶⁷ Claude Lanzmann: *La liebre de la Patagonia*, Barcelona, Seix Barral, 2011, pág. 410.

⁶⁸ *Ibidem*, pág. 412.

⁶⁹ Georges Didi-Huberman: *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004, págs. 155-156.

⁷⁰ *Ibidem*, pág. 144.

La secuencia de arranque, “una invención de la puesta en escena”⁷¹, supone como tal una declaración de intenciones por parte de Lanzmann que se aplicará a la totalidad del metraje. Un texto nos advierte que “la acción comienza en nuestros días en Chelmno-sur-Ner, Polonia, (...) el lugar del primer exterminio de judíos mediante el gas”. A continuación la cámara muestra una barca que recorre un río, con dos hombres, uno rema y el otro canta. El que canta es Simon Srebnik, 47 años, uno de los dos únicos supervivientes que en el momento del rodaje aún vivía. Srebnik tenía 13 años cuando fue aprisionado por las SS para trabajar en el mantenimiento del campo. El pequeño Simon gozaba de un trato menos deplorable que el de sus compañeros, por su agilidad y su armoniosa voz que amenizaba los viajes fluviales. Lanzmann le encontró en Israel y le convenció para que regresara a Chelmno. La puesta en escena es implacable: Srebnik revive los paseos en los que acompañaba a los nazis a diario, en el mismo lugar 30 años después. En la siguiente escena acompañamos a Srebnik ya en tierra firme por un agreste y verde bosque, con triste e incrédula mirada, hasta que se detiene y dice: “Es difícil de reconocer, pero era aquí. Aquí se quemaba a la gente”. De este modo se convoca lo inimaginable, la contraposición de un desierto paisaje de colores vivos en los que reinaba la muerte, pasado lejano marcado por una imponente presencia, la de Simon. “No hay comentario, no hay voz en off, es la rehabilitación del testimonio”⁷². El travelling posterior por la explanada vacua del campo, únicamente reconocible por el montículo perimetral de los barracones y los crematorios, corresponde a otra de las formas recurrentes de *Shoah*, la incompletitud de los objetos, las huellas de las huellas, aspecto en el que nos detendremos ulteriormente. El itinerario inverso de la barca por el cauce del río, como si de un intestino se tratara, cierra la secuencia permutando nuestra memoria por la del pueblo polaco que habitaba aquellos lares, quienes presenciaban la barca de la vergüenza en silencio, roto por las canciones de Srebnik, la única nota afinada en una sinfonía de encubrimiento y falso desconocimiento de la procedencia del bote.



Otro ejemplo evidente de la regresión de la memoria a la realidad física y la renuncia de archivos es el hecho de que “las imágenes de Lanzmann dan la razón a Serge Daney cuando recordaba que el cine es un arte del presente y

⁷¹ Claude Lanzmann: “Guerre, camps, Shoah, l’art contre l’oubli?” en *Le Monde des Débats*, Paris, 2000.

⁷² *Ibidem*.

que sus remordimientos carecen de interés"⁷³. Durante el diálogo con los supervivientes Motke Zaidl e Isaac Dugin en los bosques de Vilna, donde se quemaban cuerpos, el movimiento de cámara va descubriendo intermitentes escapes de humo que en el plano venidero resultan ser una pira de fuego en último término, detrás de la pareja entrevistada. Desconozco si la presencia de ese fuego es un incidente fortuito que el equipo de rodaje encontró al llegar a la localización o se trataba de una decisión de Lanzmann encenderlo; sea como fuere el análogo y anacrónico impacto visual producido es notorio. Asistimos como espectadores invisibles a la *muestra de la ausencia*, "no sobre lo que tuvo lugar, sino sobre la ausencia que horoda (sic) y habita este mundo"⁷⁴. Los personajes de Shoah retornan como *revenants* y su discurso descubre el velo que no nos deja ver.



El testimonio de Michäel Podchlebnik, el otro superviviente de Chelmno y miembro de uno de los *sonderkommandos*, presenta otra versión de esta idea. El primer plano de su rostro sonriente inunda la pantalla mientras Lanzmann le pregunta "¿qué es lo que sintió la primera vez que descargó los cadáveres, cuando abrió las puertas de su primer camión para gasear?", a lo que Podchlebnik contesta: "¿Qué se podía hacer? Lloraba...". Con esta contradicción entre gesto explícito y gesto implícito, se trata de confrontar la *mirada cercana* de los testimonios y el *pensamiento lejano* provocando un choque que recomponga los añicos resultantes y fabrique una nueva imagen que aúne pasado y presente, instante en el que Podchlebnik rompe a llorar.

Quizás las dos escenas más representativas de esta transposición de imágenes del pasado sean el travelling a ras de suelo por las vías ferroviarias que anticipan la entrada en el campo de Birkenau y el memorable interrogatorio a Abraham Bomba en una peluquería. La primera imagen, recurrente sobre todo en la primera parte del film, se convirtió en icono reconocible de *Shoah*, por el alto grado de subjetividad que introducía al espectador flotando como un fantasma a las puertas del horror y el significado del lento y realista (por los baches) desplazamiento. Cuando la cámara está a punto de penetrar la arcada principal y se detiene, Lanzmann opta por atravesar la puerta haciendo un zoom in, cambio formal que remite "menos al fin de un viaje que al hecho de que la mirada es absorbida por una fuerza

⁷³ Santos Zunzunegui: "Poder de la palabra" en *Claude Lanzmann*. Cinemateca, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2002, pág. 3.

⁷⁴ Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, pág. 235



magnética que parece ejercerse contra la resistencia del cuerpo a cruzar el umbral⁷⁵. El arrastre del cinematógrafo propio del espectador actual que tiene dos opciones, permanecer en la entrada y mirar más allá o entrar directamente, se opone al arrastre del prisionero judío que desde el vagón del tren visualiza su efímero futuro inmediato. La diferencia reside en que el primero sabe que podrá salir de aquel infierno; el segundo está condenado a arder en las llamas. En ambos casos, aunque cerremos los ojos como anunciaba Farocki, Lanzmann nos obliga a entrar aunque sea desde la distancia.

En los instantes iniciales de la segunda época de *Shoah* asistimos a uno de los puntos de mayor intensidad dramática del film, la resolución de la entrevista a Abraham Bomba, superviviente de Treblinka. Este peluquero israelita fue reclutado en el campo junto a otros colegas para encomendarles la tarea de cortar el pelo a las mujeres y a los niños justo antes de entrar en las cámaras de gas. Bomba, ya jubilado, se encuentra en una barbería cortando el pelo a un amigo mientras relata a Lanzmann la terrible experiencia. La puesta en escena simula en el presente los hechos pasados, obligando a Bomba a recrear la situación a la vez que explica detalladamente cómo llevaba a cabo su trabajo. La escena se carga de significado al colocarnos en un lugar sin ningún parecido con la antesala de las cámaras, sin embargo resuenan ecos visuales (los espejos) y sonoros (el testimonio) de viaje en el tiempo. Cuando su discurso se recrudece al tener que hablar de la mujer y la hermana de un peluquero y la actitud mayéutica⁷⁶ de Lanzmann crece, Bomba es incapaz de continuar rememorando y no puede contener el llanto. La entrevista se sume en un punto muerto, Bomba no quiere hablar y Lanzmann le insiste, le dice que "(usted) debe hacerlo. Es necesario. Usted lo sabe". El peluquero, con voz quebrada, contesta que es "demasiado horrible", que "sería incapaz". Los gestos faciales que sin pronunciar palabra, rebotan en los espejos que congelan su mente y su expresión "se reflejan hasta el infinito"⁷⁷. La cosa impensable,

⁷⁵ Santos Zunzunegui: "Poder de la palabra" en *Claude Lanzmann*. Cinemateca, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2002, pág. 9.

⁷⁶ Claude Lanzmann, *La liebre de la Patagonia*, Barcelona, Seix Barral, 2006, pág. 433. Claude Lanzmann fue muy criticado por la insistencia con la que pregunta a los testigos, en especial a Abraham Bomba y los *sonderkommando*. "Las lágrimas de Abraham eran para mí tan preciosas como la sangre, la garantía de autenticidad, la encarnación misma. Algunos han querido ver en esa escena peligrosa la manifestación de no sé qué sadismo por mi parte, (...) es el paradigma de la piedad". Gerard Wajcman cree que es realmente una ayuda para el entrevistado, les fuerza a dar el testimonio que no son capaces de dar, al contrario de los que lo tachan de interpretación o confesión de esos actos atroces por el hecho de ser judíos (a judíos).

⁷⁷ *Ibidem*, pág 431.

irrepresentable, (la que ni siquiera los testigos se atreven a recordar) encuentra en esta larga secuencia una manera efectiva de ser representada, a través del constante juego entre pasado y presente.

Porque esta dualidad es imperecedera y cualquier interacción temporal deja sus huellas. Huellas que encierran una problemática física irresoluble: por mucho que algo se intente borrar, las huellas del borrado nos indicarán que allí hubo algo. El monstruoso objetivo nazi de completa aniquilación de los judíos y la eliminación a su vez de cualquier indicio de aniquilación son diseccionados en *Shoah*, la tentativa de "recordar algo que se borró y se quiso borrar por completo"⁷⁸. En su crítica al monumento conmemorativo del "pienso en ello y después me olvido"⁷⁹, Wajcman, en perfecta sintonía con Lanzmann, declara que *hacer ver* implica forzosamente al espectador, una iniciativa a mirar la ausencia frente a la presencia total. La fabricación de la muerte y el olvido de esta en los campos de exterminio fue defectuosa: los testigos supervivientes nunca lo olvidarán aunque el dolor les reprima. *Shoah* visita repetidamente este terreno, geográfico y mental, donde actualmente las huellas están intactas. Ruinas, ciudades, trenes, estaciones, granjas, pueblos, rostros. Los travellings y desplazamientos de la cámara convierten a los espectadores en "testigos de la ausencia"⁸⁰, nos invitan a recorrer los cientos de kilómetros de traslado en tren, de sus casas a los campos, de unos campos a otros. Testigos que, sobre el zoom que penetra en Auschwitz-Birkenau, "forzados (...) después deciden si han visto algo o lo obvian"⁸¹. Los testimonios son la ruta que nos conduce por un inmenso viaje a las profundidades del olvido y la muerte, por campos casi yermos, monotonía rota por las lápidas puntiagudas, por las caras desencajadas, con la mirada perdida en otra época. Numerosas escenas responden a esta cuestión: el inicio con Simon Srebnik, el conductor ferroviario que asoma la cabeza al arribar a Treblinka, la conversación sobre caza con Jan Piwonski por los bosques de Sobibor, las bochornosas excursiones por pueblos polacos ocupados y saqueados por los lugareños.



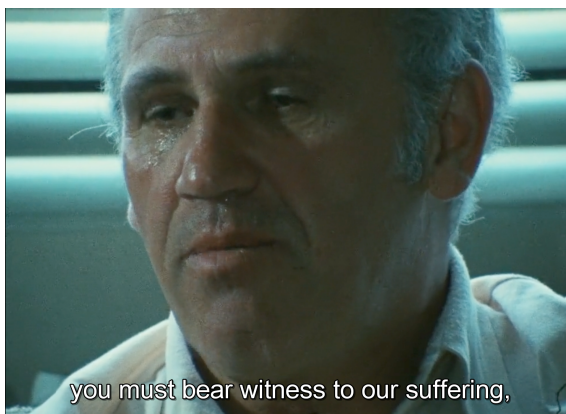
⁷⁸ Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, pág. 20.

⁷⁹ *Ibidem*, pág. 193. Una postura cada vez más extendida en Europa en los últimos años, a raíz de atentados yihadistas como los de París y Bruselas, que han puesto de moda ese sentimiento de consternación hipócrita con frases del tipo "#JeSuisParis" propias de la era digital.

⁸⁰ *Ibidem*, pág. 227.

⁸¹ *Ibidem*, pág. 228.

En esta misma línea, la simultaneidad de los testimonios en voz en off superpuestos a largas escenas, sobre todo travellings y panorámicas, de los cientos de kilómetros que recorrió Lanzmann durante once años, son un recurso expresivo y dialéctico que ocupa gran parte de la duración del film. *Shoah* es, en el fondo, un viaje de más de 9 horas y media por el olvido, el silencio, la ceguera y la vergüenza. La sustitución de imágenes de archivo por imágenes de realidad distingue el planteamiento de Claude Lanzmann frente al de otras obras que aparentemente hablan de lo mismo. Al contrario que las imágenes que mostraba *Memory of the camps*, que no se correspondían con la realidad que pretendían hacer ver, *Shoah* encuentra su solución, con la cual mata dos pájaros de un tiro: la incompletitud de los rostros⁸² abatidos, entre lágrimas, una fragmentada ventana a sus recuerdos y la vacuidad de los lugares se complementa, se completan recíprocamente. La persona no es persona sin situarla en un lugar concreto en un tiempo concreto. El lugar tampoco es lugar desprovisto de ocupantes. La superposición actúa como respuesta a imágenes sin sentido, desvirtuadas, ancladas en un pasado alienado por los que se afanaron en borrarlo. La piedras de Treblinka adquieren forma humana y allí “no había otra cosa que filmar, no podía inventarme nada”⁸³. Asimismo, se replica al inconformismo de no hurgar en la memoria, de barrer la superficie con archivos preexistentes sin haber sido estudiados. La película genera así una sinestesia por la cual la voz nos abre los ojos y la luz los oídos, nos “hace ver en otra parte la ceguera, mostrar la mirada ausente con la mirada de los ausentes”⁸⁴.



“Debes dar testimonio de nuestro sufrimiento”

La coexistencia en pantalla de múltiples personajes que representan simultáneamente a los supervivientes, los verdugos, los testigos presenciales, los testigos auditivos, los historiadores, los traductores, etc. comprende un desafío para el espectador que va conociendo a cada persona que aparece, cuenta su historia y regresa minutos más tarde. La complejidad y dispersión del montaje, que no se rige por un orden cronológico (tampoco puramente temático, aunque la película trate estructuralmente cuatro o cinco grandes

⁸² La idea de la incompletitud se completará, valga la redundancia, en el análisis de cómo Nemes proyecta el horror en la cara de Saúl.

⁸³ Claude Lanzmann: *La liebre de la Patagonia*, Barcelona, Seix Barral, 2011, pág. 481

⁸⁴ Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, pág. 235.

asuntos), entraña decisiones formales que en un visionado somero podrían pasarse por alto. El problema idiomático con el polaco, el yiddish, el checo o el hebreo (Lanzmann habla francés, inglés y alemán), las traducciones casi simultáneas y la presencia natural de los traductores, ralentizan los testimonios, escuchamos durante segundos, incluso minutos sin comprender una palabra y es entonces cuando sabemos lo que acaba de decir. A donde quiero llegar es al tratamiento específico que Lanzmann emplea para cada escena. Sería un dislate recordar que la película, de entre todos los puntos de vista que muestra, se coloca del lado de los supervivientes, las víctimas, todo aquel que no perpetrase la Shoah o permitiese que esta fuese perpetrada (los nazis y el pueblo polaco). Esta oposición de opiniones, un hecho concreto, tiene su representación concreta. Tres tipologías para distinguir tres tipos de miradas y la distancia con la que se observan, los niveles éticos de plasmación en la pantalla: judíos, nazis y polacos.

Antes de señalar las características de cada uno, rescataremos algunos lugares comunes que constatan la evolución interna de la película. La entrevista, diálogo o testimonio es la acción dominante de *Shoah*, todos y cada uno de los más de treinta personajes conversan con Claude Lanzmann y/o sus traductores, charlan entre ellos, recitan textos, explican eventos, enseñan objetos o lugares. La temática también es compartida: el funcionamiento de los campos, las cámaras de gas y los crematorios; los traslados y deportaciones de los prisioneros; la historia del gueto de Varsovia; el silencio de los testigos en Polonia y el silencio que los nazis emprendieron con la Solución Final y el exterminio de toda prueba. Respecto a la puesta en escena de estas entrevistas, priman los planos medios de gente sentada, que derivan en primeros y primerísimos planos de las caras por medio de expresivos zooms. Las escenas suelen ser largas tomas que unas veces, por su duración o contenido, se pueden considerar como secuencias cerradas (véase Abraham Bomba) y otras se entroncan en bloques o secuencias más grandes. Enlazando con el punto anterior, muchas de las entrevistas se funden con imágenes de paisajes, ciudades, pueblos, campos, edificios, que pueden tener o no relación directa con lo que se escucha, por ejemplo, la narración del *sonderkommando* Filip Müller y el interior de los hornos crematorios.

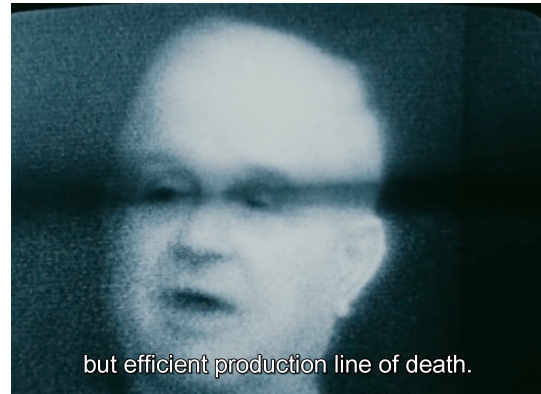
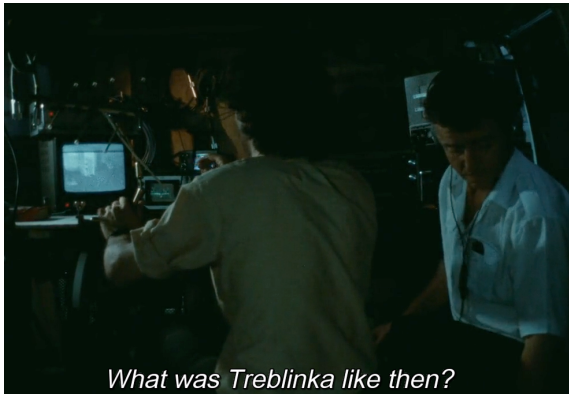
Las desemejanzas que podemos reconocer se entienden si desglosamos a judíos, testigos, supervivientes y expertos (Raul Hillberg) por una parte, y a los nazis entrevistados y la gente polaca en las calles por otra. Al primer grupo, la cámara le observa fija, sin desplazamiento, solo el objetivo o la cabeza varían de posición (a excepción de aquellas en las que la localización exija movimiento). Generalmente se trata de escenas luminosas en interiores o exteriores, que denotan respeto y conexión, pero también distancia pulcra, cierta invisibilidad que la cámara asume y que deja el protagonismo a la persona. El sufrimiento del relato obliga a crear estas imágenes libres de cualquier artificio, frivolidad o virguería visual, con un estilo sobrio, sencillo y elegante, que no necesita de un montaje o una composición barroca ni virtuosa. Una puesta en escena antiparamétrica, si se me permite el término, con un fondo narrativo con mucho peso y su forma suplementaria. Esto no quiere decir que *Shoah* sea simple visualmente, pues pocas veces se ha conseguido con muy pocos elementos muy efectivos, relatar con tanta fuerza como en este documental. Tampoco existe una banda sonora al uso, sin efectos de sonido añadidos ni música que actúe como refuerzo para las imágenes. La única música son los testimonios, un "coro inmenso de voces en mi película (judías, polacas, alemanas) testimonia, en una verdadera



construcción de la memoria, lo que ha sido perpetrado”⁸⁵.

Al segundo grupo, tres de los seis nazis, el tratamiento visual por el que son representados tiene una respuesta ideológica en *Shoah*. Es decir, Lanzmann no quiere igualar moralmente a nazis y judíos, a victimarios y víctimas, por lo que tampoco les iguala en el plano visual. Lanzmann relata en sus memorias el esfuerzo que le costó contactar y conseguir concertar entrevistas con nazis (llegó a ofrecer dinero a Franz Schuhomel por su testimonio). La reticencia de muchos a prestar su voz y su imagen para un documental en el que compartirían montaje con gente a la que habían intentado asesinar dificultaba aún más la posibilidad de incluirlos en la película. El equipo de grabación comenzó a trabajar con una cámara cilíndrica de treinta centímetros de largo llamada “paluche”, sin película interna, que emitía señal de alta frecuencia que podía ser registrada por un magnetoscopio situado en una estación que, como se ve en el film, se encontraba en una furgoneta en los alrededores del lugar de la entrevista. En el caso de Schuhomel, que pidió no se revelase su identidad, el encuentro se produjo en un falso estudio de grabación construido en la habitación de un hotel en Branau, Austria (irónicamente, pueblo natal de Adolf Hitler). Un gran plano del campo de Treblinka presidía la estancia y durante horas, el jefe de “Los Judíos de Oro” describió con todo lujo de detalles la maquinaria de ejecuciones sistemáticas. Dos aspectos curiosos sobre cómo vemos estas imágenes en el film. Todos los entrevistados tienen su sitio en el film, la película que captó sus imágenes está incluida en el montaje. Salvo los nazis. Seguramente por razones técnicas (aunque también podemos pensar que ideológicas), Lanzmann no “montó” las imágenes de Schuhomel, sino que el nazi siempre aparece desde la distancia, en la pantalla a través de otra pantalla, distorsionado, amorfo y descolorido. Así pues, judíos y nazis no comparten montaje estrictamente. Su valor ético y moral se sitúa en extremos, los nazis merecerían tan poco respeto por sus actos que no se les equipara en el plano formal. La oportuna interferencia que tapa tímidamente los ojos de Schuhomel en repetidas ocasiones nos remite mordazmente a la “trampa” que hizo Lanzmann al incumplir su promesa y enseñar su imagen en *Shoah* bajo ciertas condiciones. Lo que estaba narrando aquella persona debía saltarse cualquier ilegítima prohibición por el bien de la Historia y por respeto a las víctimas.

⁸⁵ Claude Lanzmann: *La liebre de la Patagonia*, Barcelona, Seix Barral, 2011, pág. 466.



Shoah da cuenta de la cobardía con la que estos individuos, escondidos en sus casas y en lugares cómodos y familiares, narran fríamente desde un falso anonimato. Del mismo modo, las excusas que Franz Schalling pone sobre la mesa acerca de su desconocimiento de lo que significaba realmente la "Solución Final" o los datos e información que aporta Walter Stier en torno a la logística ferroviaria y de transportes, pierden todo su sentido falsario al atravesar este filtro formal, esos pequeños televisores de visualización en las furgonetas que parecen querernos decir que no podemos creernos nada de aquel que no habla a la cara, que se protege, se delata. El orgullo con el que Schuhomeil describe Treblinka sobre el plano, que se atestigua en *La liebre de la Patagonia*, se repele al entrar en contacto con la valentía y la resiliencia de, por citar su máxima expresión, Podchlebnik, Müller o Rudolf Vrba.

En esta misma línea, las imágenes que acompañan los testimonios de los polacos se hallan en un particular impasse visual entre el tamiz ideológico recién explicado y la composición respetuosa. Las numerosas confesiones que los habitantes de estas localidades hacen frente a la cámara protagonizan los instantes más bochornosos e inconcebibles de *Shoah*. Polonia, país eminentemente católico y antisemita, jugó el deleznable papel de soportar sobre sus tierras el peso de los campos de concentración y exterminio nazi más importantes y mortíferos, como fueron Auschwitz-Birkenau, Treblinka, Sobibor, Belzec o Chelmno. Cerca de 3 millones de judíos fueron asesinados allí, a escasos metros de poblaciones, estaciones, hasta las que llegaba el humo y el olor de los cadáveres quemados, incluso el ruido, los gritos. Estas cifras resuenan chirriantes después de escuchar cualquier entrevista callejera a un polaco en la película. Los polacos despliegan un cinismo y un sarcasmo inauditos, admiten que se quedaron con las sinagogas, las casas y los bienes de las familias judías, una auténtica ocupación y expolio de una comunidad que quedó reducida a cenizas.

Lanzmann retrata a Polonia como una nación de moral paupérrima, testigos silentes convertidos inmediatamente en cómplices por omisión, alegando desconocimiento. Las escenas están filmadas en aldeas casi deshabitadas, granjas, andenes de estación, casetas y chabolas, parajes desoladores sin pavimentar, anegados de barro entre la maleza, carretas tiradas por burros. En muchas de las escenas no solo se intuye o se ve parcialmente a Lanzmann y su traductora, sino que ocupan el mismo espacio, el mismo peso visual que el entrevistado, en una posición a veces amenazante (se nota la ira contenida de Lanzmann) que inyecta un aire de interrogatorio. Esta decisión nos incita a asociar el atraso económico y social del país durante los años 70 y 80, época comunista bajo el yugo soviético, con cierto atraso mental y/o moral de sus paisanos. *Shoah* adopta un estilo de banal reportaje

televisivo⁸⁶, cámara en mano y con planos cerrados, para narrar estas secuencias, desfiles de pueblerinos que, entre risas, profieren frases como "Al principio, ciertamente, era insoportable. Después, se acostumbra uno... (sobre trabajar tan cerca del campo de Treblinka)" o "Ah sí, ¡había días todavía más hermosos que estos! (señalando dónde desembarcaban los judíos en la estación de Sobibor)". Otros confiesan que el campo ocupaba parte de su terreno o que algunos judíos gordos no se podían quejar porque en los trenes había vagón-restaurante.

Dos últimas secuencias: la primera ocurre tras la lectura en voz alta por parte de Claude Lanzmann de una carta frente a un edificio que, en otro tiempo, fue la sinagoga de Grabow (Polonia), a diecinueve kilómetros de Chelмно. El director y su intérprete aguardan en el porche bajo el umbral de una puerta, domicilio de una pareja de polacos que ocuparon una antigua casa judía. Todo formaría parte de una agradable charla en un apacible lugar de no ser porque lo que el matrimonio relata está cargado de odio, pérdidas selectivas de memoria y chistes sin gracia. Lo único que recuerdan es que las mujeres judías eran muy guapas. El hogar judío es aquí un calco de la guarida nazi de la que hemos hablado, el refugio del que se valen contra el olvido, el uso de las pruebas como coartada



Simon Srebnik vuelve a protagonizar una escena memorable, la que tiene lugar a la salida de una misa en Chelмно. Frente a la iglesia, los feligreses se agolpan al reconocer a Srebnik, del que se alegran mucho de ver y lo recuerdan porque caminaba con cadenas en sus tobillos mientras cantaba a través del río. También recuerdan escuchar a los judíos gritar de hambre y el oro que estos poseían. De repente, todos parecen olvidar lo que estaban rememorando porque a sus espaldas se acerca una procesión desde el interior del templo. Una vez la comitiva ha pasado de largo, el grupo ha incrementado su número, todos quieren acompañar a Simon. Incluido el alcalde de Chelмно, quien, visiblemente exaltado, aporta su particular pesar y añoranza, evoca algo que le comentó un amigo: un rabino se dirigió a un grupo de judíos apresados por las SS y les dijo que los judíos condenaron a muerte a Cristo, por lo que era posible que en ese momento "esa sangre deba caer sobre nuestras cabezas". Lanzmann, alarmado, pregunta si ese hombre piensa que "los judíos expiaron por la muerte de Cristo". Concluye que "era la voluntad de dios, esos es todo". Los paisanos gesticulan, hacen aspavientos y agitan su cabeza dando la razón

⁸⁶ La clásica imagen de un niño (o no tan niño) que entra en el cuadro en segundo plano cuando se percató de que está siendo filmado, saluda y hace monerías, dilucidan la falta de seriedad por parte de los entrevistados ante tal tema de conversación.

al señor Cantarowski. La cámara se acerca lentamente al rostro de Simon Srebnik, que no parece estar muy de acuerdo.



4. LÁSZLÓ NEMES. LA AUSENCIA DE PROFUNDIDAD DE CAMPO (Y DE LOS CAMPOS)

Georges Didi-Huberman, defensor de la imaginación como cura contra el mal de lo impensable y lo inimaginable, sugiere en su estudio de las cuatro fotografías que "si el horror de los campos desafía la imaginación, ¡cuán necesaria nos será , por lo tanto, cada imagen arrebatada a tal experiencia!"⁸⁷. Si tradujésemos esta sugerencia al lenguaje del cine, nos daríamos cuenta de que Didi-Huberman no haría ascos a *imaginar* en una película, esto es, inventar, ficcionar. Ya que, sinceramente, y sin restar mérito a su propuesta vía de mirar más allá del velo de lo inimaginable, la conjetura roza por momentos la exageración. La idea de *imagen-jirón* "que deja que surja un estallido de realidad"⁸⁸ no deja de ser acertada; sin embargo, Didi-Huberman ve la paja en el ojo ajeno pero no la viga en el propio, puesto que recalca continuamente que la imagen nunca podrá explicar lo que ocurrió exactamente pero la considera "la verdad en sí misma"⁸⁹. Critica además cierta desatención hacia las cuatro fotografías, de manera "hipertrofiada", que consiste "en querer verlo todo en ellas"⁹⁰, cuando dedica tal exhaustivo análisis de búsqueda de unos documentos tan crípticos, protegido bajo el escudo de "pensar de nuevo la imagen, (...) aunque sea incompleta"⁹¹. A su juicio, sería injusto rechazar este nuevo enfoque, revocando el proyecto de los *sonderkommando* ya que, por el riesgo que tomaron, deberíamos reformular el análisis. En definitiva, no comprende cómo Wajcman no puede ver la relación entre la tentativa de los prisioneros de extraer esas imágenes de Auschwitz y el intento de extraer de esas imágenes algo que nos sea inteligible.

⁸⁷ Georges Didi-Huberman: *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004, pág. 49.

⁸⁸ *Ibidem*, pág. 124.

⁸⁹ *Ibidem*, pág. 65.

⁹⁰ *Ibidem*, pág. 60.

⁹¹ *Ibidem*, págs. 97-98.

La ficción es, ha sido y es más que probable que sea la herramienta, si no la más efectiva, la que se utilice con mayor frecuencia para relatar y representar cualquier hecho, sea de la magnitud que fuere, se trate de acontecimientos reales o inventados. O por lo menos dirigido a cierto público masivo, al que el documental (o la no-ficción) le tire para atrás o un metraje que supere las dos horas le asuste. En cualquier caso, esto es harina de otro costal, se debe a un problema cultural en el que el cine del gran espectáculo, protagonizado por estrellas y firmado por figuras consolidadas en el circuito comercial ha disfrutado de una mayor penetración en el mercado, aventajados por el poderío económico de grandes compañías. No deberían extrañarnos, pues, que películas como *La lista de Schindler* de Steven Spielberg, *La vida es bella* de Roberto Benigni, la adaptación de *El niño con el pijama de rayas* o la teleserie *Holocausto* se coronen presumiblemente como las cabezas visibles de cierto tipo de representación de la Shoah que, quién sabe si deliberada o involuntariamente, han definido el imaginario de gran parte de la sociedad. Sin necesidad de decantarse por cuál de las opciones es la (más) correcta, debemos reconocer los aciertos y tropiezos de cada una, en pos de, al menos, llegar a comprender e incluso juzgar esas decisiones.

Aunque en alza con el tiempo, el documental se ha visto marginado, obligado a cultivar pequeños éxitos casuales paralelamente a una confirmación muy hermética y cómoda dentro del territorio de la no-ficción. La difusa denominación de "estilo documental" que se puso de moda de alguna manera a raíz de la modernización y compactación de los equipos de rodaje en los años 60, permitió a ciertos cineastas, principalmente a los de la Nouvelle Vague, empapar sus creaciones con una pátina naturalista, realista y más cercana al tratamiento menos estético (a priori) del documental o la televisión. El cine de acción moderno (la saga Bourne y todos sus sucedáneos) se apropiaron de este tratamiento, hasta el punto de que géneros de una densidad extremadamente opuesta a la documental se han disuelto en ella, resultando un líquido incongruente e impotable (musicales y dramas rodados cámara en mano, con montaje abrupto, con excepciones, como la filmografía de los hermanos Dardenne). La ficción, por ende, ha mudado su piel de escamas inverosímiles, idealistas y románticas, serpenteando los terrenos del realismo, buscando hincar sus colmillos sobre presas que le nutran de legitimidad representativa, "una forma de crear la verdad"⁹². En resumidas cuentas, esa duda ontológica de si la ficción era un mecanismo adecuado para hablar del Holocausto judío parece disiparse cuando encontramos, el pasado año, una película como *El hijo de Saúl*, ficción hiperrealista a la vez que poética, inspirada en hechos reales, que ha puesto de acuerdo a los contendientes Lanzmann y Didi-Huberman (ambos alabaron el film) y cuyos aspectos formales tambalean de lleno el debate de la representabilidad. No podemos olvidar que, si alguien ya estaba advertido, László Nemes se anticipó en 2007 con su cortometraje *Türelem*, que funciona como ensayo de lo que realizaría ocho años después. Mas, como suele ser habitual, por aquel entonces el cineasta húngaro era un completo desconocido y nadie hizo caso a su obra, que recibió el Mikeldi de Plata al mejor cortometraje en el festival bilbaíno Zinebi.

⁹² Jorge Semprún: "Guerre, camps, Shoah, l'art contre l'oubli?" en *Le Monde des Débats*, París, 2000.

Hayden White apunta que, según Berel Lang, la figuración se desvía de la expresión literal, se centra en una perspectiva concreta, generaliza y en última instancia “deriva en la distorsión de los hechos”⁹³. Lang sugiere la “escritura intransitiva” de Roland Barthes como la manera correcta de abordar una cuestión como la Shoah, “ni subjetiva ni objetiva, ni propia del investigador social dotado de metodología y teoría ni propia del poeta decidido a expresar una reacción personal”⁹⁴. Más bien consiste en, para un autor judío, “contar el relato del genocidio como si lo hubiese vivido”⁹⁵. Así pues, ante una situación tan pertinente en la que las imágenes de Nemes nos arrojan al interior de un campo de exterminio y siguen casi al pie de la letra algunas de las creencias de Didi-Huberman, contemplaremos la novedad que ofrece, analizando los elementos cinematográficos extraídos de las secuencias más significativas e interesantes de *El hijo de Saúl* y el corto *Türelem* en su totalidad, y cerrar indefinidamente la actualización de la discusión sobre la representación de la Shoah.

Türelem (del húngaro *paciencia*) es un cortometraje de poco más de diez minutos de duración que narra, según reza la sinopsis, un instante en la vida de “una empleada de oficina presentada durante su rutina diaria, todas las pequeñas vibraciones de su rostro son visibles. Hay un hombre esperando por ella con impaciencia tras la ventana”. Rodado en un solo plano, sin sonido-música extradiegética, con una relación de aspecto casi cuadrada con proporción 1:1,37, arranca con la cámara fija captando la imagen desenfocada de un frondoso bosque. Pasados unos segundos se logra distinguir una figura blanca que se va acercando a la cámara desde el interior de la arboleda. Descubrimos que es una mujer, quien se detiene a pocos centímetros del objetivo, interrumpida por un ente oscuro de espaldas que le entrega un objeto brillante. Es en este instante en el que la imagen se enfoca y la cámara se eleva mostrando a la joven nítida, el fondo fuera de foco y ausencia de profundidad de campo. La mujer camina hacia el interior de un edificio que se intuye una especie de oficina porque se escuchan conversaciones, sonidos de dedos pulsando teclados de máquinas de escribir, hojas de papel pasando, el ring de los teléfonos. La cámara no se despega del rostro de la chica, con un primer plano cerrado, se convierte en su sombra, nos guía hasta una taquilla, donde saca el objeto que se le ha entregado, lo contempla y lo vuelve a guardar. Retoma su ronda por la estancia, contempla algo fuera de campo y anota en un papel. A continuación, la mujer, sentada en su escritorio al son de una canción de opereta (y algún que otro ladrido de perro), ojea el reverso de unas fotografías y redacta. Se escuchan pasos de un grupo de señores a los que se ve desenfocados y a cuya entrada otra mujer se levanta rápida y militarmente de su asiento. Un hombre le susurra al oído, deja su espacio de trabajo, entrega un papel a uno de los individuos y retoma su labor. La cámara permanece fija durante dos minutos, en los cuales descubrimos que el mencionado objeto es un broche con una piedra preciosa incrustada. La empleada, arrastrada por los sollozos de una mujer, se acerca al exterior de la planta y observa a dos hombres calmando a una señora que, presumiblemente, huía de algo o alguien. Cuando las tres figuras encaraman el bosque, por la derecha del

⁹³ Hayden White: “El entramado histórico y el problema de verdad” en *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Saul Friedlander (comp.), Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2007, pág. 79.

⁹⁴ *Ibidem*, pág. 83.

⁹⁵ *Ibidem*, pág. 84.

cuadro entra un hombre ataviado con una camisa a rayas, que les apremia y conduce a una numerosa multitud de sujetos, muchos de ellos desnudos, vigilados por dos militares armados y un pastor alemán. Transcurridos unos segundos, en segundo término a la derecha aparece un oficial nazi de las SS, con un vistoso brazalete rojo y una esvástica, que cruza la hierba frente al edificio, mira en dirección a donde se encuentra la mujer y desaparece por la izquierda. Esta escena es la única de todo el cortometraje cuya imagen está completamente enfocada. La imagen se desenfoca de nuevo, la cámara regresa a su dorso (enfocado), vemos cómo cierra la puerta y se marcha, con toda probabilidad, al encuentro del nazi para entregarle la joya.



László Nemes aúna las técnicas formales y narrativas que trabajará más adelante y escenifica su experimento representativo, quizás menos brutal y explícito que *El hijo de Saúl* pero si se quiere más depurado y audaz. *Türelem* visita el centro de operaciones logísticas de la maquinaria nazi y el espectador acompaña a la contenida mujer en su jornada laboral. Su personaje no articula una sola palabra, en contadas ocasiones expresa un sentimiento visible que no sea el tedio, esboza alguna sonrisa y refleja preocupación. El mapa sonoro está poblado de ruido común en un espacio de trabajo: teléfonos, máquinas de escribir, papelería y objetos de redacción como lapiceros y estilográficas; también susurros, conversaciones por lo bajo, órdenes, perros. El sosiego general y particular de la protagonista simbolizan el silencio relativo con el que los nazis asesinaron a millones de personas en las cámaras de gas, contrapunto de la sinfonía de huellas auditivas que los empleados dejan por el camino, en su encargo burócrata de registro y logística de transporte y ejecución. La Shoah es considerada aquí como un macabro encargo forzado a realizar con la máxima discreción y lo antes posible, sin hacer preguntas y sin



rechistar. El hecho de que el fondo se desenfoque nos indica que el ambiente periférico a la chica (nítida, iluminada, personificando un escape de humanidad dentro de aquel infierno) no debería ser mostrado al completo, ese trasfondo horrible que sabemos que existe, lo *imaginamos* y nos conformamos con asegurarnos de que permanece allí. Sin embargo, la segunda mitad del cortometraje, el episodio exterior de los judíos que intentan escapar y la llegada del nazi están totalmente enfocados y por unos segundos la funcionaria desaparece y abandonamos su punto de vista. Se podría pensar que la cámara de Nemes delega el protagonismo en nosotros y nos obliga a ver. Ahora no tenemos oportunidad y nos enfrentamos a un paisaje verdoso e idílico manchado por lo que ocurre unas hileras de árboles más adentro. Más que como un desafío, la última imagen del ventanal es una invitación a inspeccionar el bosque, a investigar y descubrir, de nuevo de manera filtrada, el horror mismo. El notable giro narrativo se erige como contestación resolutiva al film irrealizable que idealizaba Godard sobre los campos de concentración: "el único y verdadero sería desde el punto de vista de de los torturadores"⁹⁶

El hijo de Saúl se inicia con una secuencia idéntica a *Türelem*: la cámara fija captando la imagen desenfocada de un frondoso bosque. Pasados unos segundos se logra distinguir una figura que se va acercando a la cámara desde el interior de la arboleda. Descubrimos que es un hombre, Saúl, quien se detiene a pocos centímetros del objetivo, ocupando todo el encuadre. Seguido, Saúl se pone en marcha y ayuda a un grupo de gente que porta bártulos, los conduce como un rebaño en medio de un ambiente caótico de idas y venidas, nazis golpeando violentamente con porras, trenes descargando personas, gritos, llantos, ladridos, palabras al viento de desesperación. La huellas del exterminio son presentadas aquí mediante la incompletitud de los rostros y lugares. Donde *Shoah* enseñaba los campos desérticos o los paisajes desde el tren y la cara de los testigos y supervivientes, *El hijo de Saúl* se ocupa de una sola persona en un solo lugar, el campo de Auschwitz-Birkenau. Nemes ha creado un objeto de ficción y por ello recrea hechos de los que no se tienen imágenes: no se conocen documentos del interior de las cámaras o los crematorios, ausencia que obliga a la película a mostrar solo ciertas cosas dejando el fondo desenfocado y encuadrando con una proporción de 1:1,33. En una entrevista realizada por *Caimán-Cdc* a Nemes, el realizador húngaro explica que "si estrechas el campo de visión y muestras solo el retrato de un hombre del que no te separas, eso te permite expresar y darle forma a la

⁹⁶ Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, págs. 213-214.



experiencia del campo"⁹⁷. Es decir, Saúl, como la mujer de *Türelem*, deambula por el campo, desencajado y enajenado, enfrascado en una burbuja que rueda de un lado para otro, cumpliendo con su deber de ayudar a los nazis a acabar con su pueblo. El reiterativo periplo de Saúl, "la repetición como la supervivencia, el duelo mismo, donde se repite el pesar de una forma reducida, controlada y socialmente sostenida"⁹⁸, aunque agotador, no satisfaría el estado de completitud que aporta Dominick Lacapra. La decisión de que la cámara vaya pegada al cogote del protagonista todo el rato es una continuación de la invitación final de su anterior trabajo: ser testigos del infierno de la Shoah, acompañar a Saúl; en palabras de su creador, "pegándome a él, pero sabiendo que no podía mostrar aquello que el cine suele mostrar en estos casos y que para ello debería de reducir el alcance de lo visible"⁹⁹. Nos hace testigos, como los protagonistas de *Shoah*, del asesinato masivo, pero filtrado por el enfoque ya que nunca estuvimos allí y nunca podremos sentir lo que se sentía estando allí. Existe, como escribe Didi-Huberman, una "voluntad de aproximación aislando lo que hay que ver, purificando la sustancia figurada de su peso no documental"¹⁰⁰.

A pesar de esta lógica y coherente postura sobre la representación de la muerte judía (desarrollada en apartados anteriores), Nemes opta por inyectar visibilidad a ciertas escenas a lo largo del film. La secuencia que detona el hilo argumental de la película, cuando Saúl cree reconocer a su hijo, que ha conseguido sobrevivir a los efectos del gas, al entrar en la cámara para recoger los cadáveres con sus compañeros. Los kapos trasladan al niño a una especie de palé, donde es estrangulado hasta morir por un médico nazi. El evento se aprecia completamente nítido desde la perspectiva de Saúl. En otros momentos, cuando Saúl se sube a un montacargas repleto de cuerpos podemos ver claramente senos de mujeres o en la escena nocturna de la fosa de la que intenta rescatar al rabino, disparos a la cabeza y desnudos integrales de prisioneros.

En vista de esta autocensura selectiva, no queda claro si Nemes no puede o no quiere acatar el interdicto de la representación que él mismo dice imponerse. En cambio, no es descabellado pensar que la inmersión subjetiva e

⁹⁷ Jaime Pena: "Viaje al corazón de la muerte ", entrevista a László Nemes en *Caimán-Cuadernos de Cine*, Enero 2015, pág. 7.

⁹⁸ Dominick Lacapra: *Representar el Holocausto. Historia, teoría y trauma*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2008, págs. 213-214

⁹⁹ Jaime Pena: "Viaje al corazón de la muerte ", op. cit. de László Nemes en *Caimán-Cuadernos de Cine*, Enero 2015, pág. 7.

¹⁰⁰ Georges Didi-Huberman: *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004, pág. 62.

hiperrealista que ofrece la película tenga algo que ver con estas concesiones visuales que desvirtúan levemente su premisa formal, cuestión que trataremos en el postrero estudio de este trabajo. Lo que es indiscutible y no deja lugar a dudas es el juego dialéctico que despliega esta relectura del dogma de la no representabilidad, cimentada en la escena del hijo y el episodio de las fotografías, liberando su actualización de lo visible/invisible, respondiendo a las preguntas de muchos y ratificando las hipótesis de Didi-Huberman. En el nodo argumental que se ocupa de la toma de instantáneas que captaron la quema de cadáveres en una fosa, para el escritor galo “nos es posible ver, a través del plano-contraplano del fotógrafo clandestino situado en la penumbra (...) aquello que está en juego en este acto fotográfico contemplado como un acto de resistencia”¹⁰¹. No obstante, obcecado en su empeño de hacer trascender la imagen con términos como *testimonio de la luz* o *salir de la oscuridad*, aparenta ignorar que la escena se sustenta precisamente en la imposibilidad de ver: por el humo que desprende la pila de cadáveres que empaña el campo de visión del fotógrafo, la tensión continua de que un nazi les descubra y, superior a cualquier evidencia física, la atmósfera de impotencia y riesgo de pretender dar a conocer la barbarie en el exterior. Y por descontado, obvia el conjunto de imágenes que Nemes nos *deja ver*, grupo en el que no se incluye esta escena. Si bien autor y seguidor convergen en muchas ideas, a mi modo de entender esta vez no lo han interpretado de forma pareja: lo que nunca se ha visto (el interior de las cámaras) se *muestra*; lo tantas veces visto (las cuatro fotografías) se *intuye*.

5. ANDRÉ BAZIN Y EL REALISMO EN EL HIJO DE SAÚL

El concepto de realismo en el cine contemporáneo de ficción yuxtapone dos visiones opuestas de la representación de la realidad. Lo que a uno le puede parecer totalmente verídico, otro se dedicará a buscarle las costuras de verismo con que se ha cosido un relato. Y lo digo con la advertencia de una noción que se presupone hermética y diáfana y ciertamente no lo es. Es cierto que las posibilidades y las herramientas audiovisuales e ideológicas del cine proporcionan a un autor situaciones idóneas para construir simulacros de lo real o expresiones fidedignas de tamaños eventos históricos. Pero, ¿acaso la expresión de un autor está despojada de subjetividad? ¿Es posible confeccionar con certeza un discurso ficticio, objetivo y realista? Como es sabido, la realidad es un prisma de infinidad de caras, una por cada persona que se fija en la figura y la interpreta. Existe un objeto, un hecho real y objetivo; existe a su lado, por consecuencia, un modo de verlo subjetivamente. Silogismos aparte, *El hijo de Saúl* pone en consideración simultáneamente un realismo objetivo, bien documentado, crudo, y un realismo subjetivo, tenuemente poético y personal. Tomaremos como punto de partida contextual las aportaciones de Hayden White y Erich Auerbach para, más adelante y a modo de conclusión, iniciar un diálogo entre lo realista en Nemes y las teorías de André Bazin al respecto y un apunte de Dominick Lacapra relacionado con el desenlace de la película.

¹⁰¹ Georges Didi-Huberman: “Salir de la oscuridad” en *Caimán-Cuadernos de Cine*, Enero 2015, pág. 18.

White explica que la definición de realismo cambió a raíz de la modernidad, "tanto como un reflejo de esta nueva realidad cuanto como una respuesta a ella"¹⁰² porque, suscribiéndose a la idea de Berel Lang, el realismo imperante basado en los grandes relatos del siglo XIX ya no tenía valor; la Shoah conmocionó a la sociedad moderna hasta el punto de interferir en la forma de narrar y expresar en el arte. De acuerdo con la enumeración de "características estilísticas distintivas" del proyecto realista de Auerbach¹⁰³, en un relato realista debería desaparecer el narrador objetivo, todo lo narrado haría referencia a la conciencia del personaje; se disolvería el punto de vista externo; predominaría un "tono de duda y cuestionamiento" en la interpretación de hechos objetivos; se recurriría a monólogos interiores o flujos de conciencia con "propósitos estéticos" que eliminan la sensación de realidad; y su estructura narrativa se regiría por la casualidad y el azar. Extrapolado al cine de Nemes, *Saúl* cumple las disoluciones del narrador objetivo y el punto de vista externo al no despegarse de la subjetividad del protagonista; no se aprecia un tono dubitativo-interpretativo puesto que su objetivo no es aportar pruebas que confirmen la Shoah, se da por confirmada; las técnicas narrativas interiores a la mente del personaje podrían tomarse como flujos de inconsciencia por lo irracional de la desventura; los incidentes azarosos ocupan un lugar notorio desempeñando la función motora de la trama, zarandeando a Saúl de cabo a rabo por el campo, librándole de la muerte por equívocos, casualidades y actos disparatados.

En su célebre ensayo titulado *La evolución del lenguaje de cinematográfico*, el teórico francés André Bazin expone detalladamente la transformación que sufrió el cine, concretamente en la planificación y la puesta en escena fabricadas para analizar y representar la realidad. La planificación dominante del cine de los años 30 se reducía a una sucesión de planos americanos dispuestos en el montaje mediante campo-contracampo y plano-contraplano. Bazin defendía la búsqueda de la composición en profundidad emprendida por directores como Jean Renoir, William Wyler u Orson Welles, cuyos "efectos dramáticos, conseguidos anteriormente con el montaje, nacen aquí del desplazamiento de los actores dentro del encuadre"¹⁰⁴. El plano secuencia en profundidad de campo significaba para Bazin "un deseo de respetar la continuidad del espacio dramático"¹⁰⁵; también "un progreso dialéctico en la historia del lenguaje cinematográfico"¹⁰⁶. Esta teoría vaticinaba uno de los patrones más comunes del cine moderno que se gestaba alrededor del neorrealismo italiano y el cine europeo de los años 50 y que florecería en los años 60, capitaneada por los jóvenes turcos de la Nouvelle Vague, discípulos del propio Bazin. Casi 50 años después, László Nemes parece haberse atrevido a poner en tela de juicio las características que hacen del plano secuencia en profundidad de campo el paradigma del realismo.

¹⁰² Hayden White: "El entramado histórico y el problema de verdad" en *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Saul Friedlander (comp.), Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2007, pág. 88.

¹⁰³ *Ibidem*, págs. 87-88.

¹⁰⁴ André Bazin: "La evolución del lenguaje cinematográfico" en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, pág. 132.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pág. 133.

¹⁰⁶ *Ibidem*, pág. 134.

De primeras, *El hijo de Saúl* descansa su montaje en extensos planos secuencia (o sostenidos) sin profundidad de campo, una importante e incompatible variación del modelo de Bazin. El crítico francés y el director húngaro parten del mismo punto y a mitad de etapa se inclinan por senderos distintos: la intención de "colocar al espectador en una relación con la imagen más próxima de la que tiene con la realidad"¹⁰⁷. Ahora bien, Bazin cree que ese espectador tiene que implicarse, aprovechar "la ambigüedad de lo real"¹⁰⁸ que introduce la profundidad de campo, la necesidad de analizar y elegir independientemente la imagen para hallar su sentido. Según Nemes, se trataría justamente de lo contrario, acotar el campo de visión en la pantalla cuadrada y una bajísima profundidad de campo. Así pues, el espectador es incapaz de "montar" por sí solo las imágenes, pero siente un nivel tan elevado de "tactilidad"¹⁰⁹ con Saúl y Auschwitz suficientes para ponerse en la piel de un prisionero. El impresionante montaje de sonido, más trabajado e impactante incluso que la imagen, nos incita a imaginar más allá del campo, a escuchar y hacernos una idea del terror sin la obligación de verlo. Wyler recurre a una puesta en escena "sobre la tensión creada en el plano por la coexistencia de dos acciones de importancia desigual"¹¹⁰, al contrario que Nemes, que superpone muchas acciones fuera de campo que conocemos por el sonido, apenas por la expresión del personaje. Parafraseando a Didi-Huberman: "¿quién podría pretender, a la altura del hombre y a la distancia del hombre, mirar un campo de exterminio en plano general, un plano donde todo fuera nítido?"¹¹¹. La claustrofobia de Auschwitz-Birkenau se concreta en lo invisible visto de pasada y a toda velocidad, un cara a cara efímero con la muerte para, instantáneamente, proseguir con una vida ya muerta.

Acerca del montaje, Bazin dice que "el rápido encuentra un nuevo sentido con relación al realismo temporal de un cine sin montaje"¹¹². La "verdadera experiencia cinematográfica"¹¹³ que conlleva ver *El hijo de Saúl* socava esta afirmación, ya que mezcla tanto planos largos como rápidos y abruptos movimientos de cámara y un ritmo desigual, particularmente en las secuencias de la sublevación y la evasión. "Es la experiencia del campo la que te dice que necesitas una continuidad espacio-temporal, pero al mismo tiempo esta continuidad no puede ser algo gratificante o agradable, no puede sostenerse"¹¹⁴.

¹⁰⁷ Ibidem, pág. 135.

¹⁰⁸ Ibidem, pág. 136.

¹⁰⁹ Georges Didi-Huberman: "Salir de la oscuridad" en *Caimán-Cuadernos de cine*, Madrid, Enero 2015, pág. 19.

¹¹⁰ André Bazin: "La evolución del lenguaje cinematográfico" en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, pág. 158-159.

¹¹¹ Georges Didi-Huberman: "Salir de la oscuridad" en *Caimán-Cuadernos de cine*, Madrid, Enero 2015, pág. 20.

¹¹² André Bazin: "La evolución del lenguaje cinematográfico" en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, pág. 137.

¹¹³ Jaime Pena: "Viaje al corazón de la muerte", entrevista a László Nemes en *Caimán-Cuadernos de Cine*, Enero 2015, pág. 8.

¹¹⁴ Ibidem, pág. 8.

William Wyler o el jansenista de la puesta en escena es otro artículo de Bazin que amplía su examen al realismo, esta vez centrado en el director estadounidense que lo titula. El autor menciona una cita de Wyler que se ajusta como un guante a nuestro análisis: "Sé que George Stevens no es el mismo desde que ha visto los cadáveres de Dachau. Nos vemos forzados a constatar que Hollywood no refleja apenas el tiempo y el mundo en el que vivimos"¹¹⁵. Ante este problema, el cineasta se preocupó por que la puesta en escena reflejase la realidad de la época haciendo uso de decorados realistas, actores vestidos como vestirían en su vida diaria¹¹⁶ y, obviamente, enmarcado en un plano secuencia en profundidad de campo. En ojos de Bazin, la profundidad de campo de Wyler quiere que lo veas todo y escojas a tu gusto, "quiere ser liberal y democrática como la conciencia del espectador americano y los héroes del film (*Los mejores años de nuestra vida*)"¹¹⁷. El espectador judío (y no judío) y los héroes judíos de *El hijo de Saúl* no son libres y en Auschwitz no reina la democracia, por lo que la falta de profundidad de campo y la imposibilidad de ver lo que queremos está totalmente justificada. "Un niño muerto en primer plano no es lo mismo que en plano general", dice Bazin; "el realismo no consiste en solo mostrarnos el cadáver, sino dárnoslo en tales condiciones que respeten ciertos datos fisiológicos mentales en la percepción natural (...), en saber encontrar sus equivalentes"¹¹⁸. *El hijo de Saúl* nos es dado tal como es, desnudo, moribundo y nítido. Nemes encajaría en la descripción de ese director que "planifica por nosotros, (...) nos priva de un privilegio, (...) la libertad de modificar"¹¹⁹. Pero qué otra cosa podríamos mirar ante la imagen de un niño muerto en una fábrica de muerte.

Lacapa formula un procedimiento útil para un relato híbrido "que no evita ni niega ideológicamente el trauma al representar productivamente la realidad empírica como la simple concreción o el despliegue teleológico"¹²⁰. Esto es, retratar el drama de Saúl no le obliga a Nemes a recrearse estéticamente en él, no se ve tentado a "brindar placer en la narración, montajes estilizados o momentos preciosos"¹²¹ pero sí a "intentar combinar el trauma con la posibilidad de reencuentro con aspectos deseables del pasado para contrarrestar". Esto último nos remite indudablemente a la última escena de *El hijo de Saúl*, donde el grupo de prisioneros que ha conseguido huir del campo se refugia en una cabaña en el bosque. Los nazis no les encuentran y, a punto de cantar victoria, un niño se asoma a la puerta de la casa. Saúl sonrío

¹¹⁵ André Bazin: "William Wyler o el jansenista de la puesta en escena" en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, pág. 145.

¹¹⁶ En el contexto de una ficción que representa un campo de exterminio, los actores tendrían que disfrazarse de prisioneros para llenar ese hueco de irrealidad que asumimos y aceptamos como espectadores.

¹¹⁷ André Bazin: "William Wyler o el jansenista de la puesta en escena" en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, pág. 151

¹¹⁸ *Ibidem*, pág. 147

¹¹⁹ *Ibidem*, pág. 148.

¹²⁰ Dominick Lacapa: *Representar el Holocausto. Historia, teoría y trauma*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2008, pág. 214.

¹²¹ *Ibidem*, pág. 214. Jacques Rivette ya criticó duramente el tratamiento ascético de un evento dentro de un campo de exterminio en su artículo *De la abyección*, en el que denunciaba los supuestos propósitos de belleza de los que hacía uso Gillo Pontecorvo en *Kapo*, con el travelling que reencuadra el cuerpo de Emmanuelle Riva sobre la alambrada.

por primera y última vez en todo el film, debido a que esa epifanía que una vez más le recuerda a su "hijo", se desvanece segundos después: el crío cruza unos metros de bosque hasta dar con unos alemanes quienes, con su presencia, averiguan el paradero de los *sonderkommando*. Trauma y reencuentro se dan la mano en este cruel e irónico final: la absurda tarea que le ha empujado al borde de la muerte tantas veces (enterrar y salvar a su hijo muerto), ese clavo ardiendo que le mantiene aislado del infierno y le impulsa a seguir vivo (aunque el protagonista asegure que ya están muertos), se rebela contra Saúl. Buscando la salvación de su hijo encuentra su condena.



BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W.: *Crítica cultura y sociedad*, 1951.

Bauman, Zygmunt: *Modernidad y Holocausto*, Madrid, Sequitur, 2006.

Bazin, André: "La evolución del lenguaje cinematográfico" en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966.

Bazin, André: "William Wyler o el jansenista de la puesta en escena" en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966.

Borges, Jorge Luis: "El jardín de los senderos que se bifurcan" (1941) en *Ficciones*, Madrid, DeBolsillo, 2011.

Burucúa, José Emilio Burucúa y Kwiatowski, Nicolás: *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*, Madrid, Katz Editores, 2015.

Derrida, Jacques: *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 2010.

Didi-Huberman, Georges: *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.

Didi-Huberman, Georges: "Salir de la oscuridad" en *Caimán-Cuadernos de Cine*, Madrid, Enero 2015.

Farocki, Harun: *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra, 2013.

Finkelstein, Norman: *La industria del Holocausto*, Madrid, Siglo XXI de España, 2002.

Frodon, Jean-Michel: "La verdadera-falsa historia de "la película de Hitchcock sobre los campos de concentración" en *Caimán-Cuadernos de Cine*, Madrid, Marzo 2015.

Herederó, Carlos F: "Death Mills: historia y espionaje. Billy Wilder en Buchenwald" en *Caimán-Cuadernos de Cine*, Madrid, Marzo 2015.

Lacapra, Dominick: *Representar el Holocausto. Historia, teoría y trauma*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2008.

Lanzmann, Claude: "Guerre, camps, Shoah, l'art contre l'oubli?" en *Le Monde Débats*, París, 2000.

Lanzmann, Claude: *La liebre de la Patagonia*, Barcelona, Seix Barral, 2011.

Lanzmann, Claude: *Shoah*, Madrid, Arena Libros, 2003.

Mitry, Jean: *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*, Madrid, Ediciones Akal, 1990.

Nancy, Jean-Luc: *La representación prohibida. La Shoah, un soplo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

Pena, Jaime: "Viaje al corazón de la muerte ", entrevista a László Nemes en *Caimán-Cuadernos de Cine*, Enero 2015.

Rancière, Jacques: *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Prometo Libros, 2011.

Semprún, Jorge: "Guerre, camps, Shoah, l'art contre l'oubli?" en *Le Monde Débats*, París, 2000.

Wajcman, Gérard: "De la croyance photographique" en *Le Monde des Debats*, París, Mayo 2001.

Wajcman, Gérard: *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001.

White, Hayden: "El entramado histórico y el problema de verdad" en *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*, Saul Friedlander (comp.), Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2007.

Zunzunegui, Santos: "Poder de la palabra" en *Claude Lanzmann. Cinemateca*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2002.

ANEXOS

Las cuatro fotografías tomadas clandestinamente por un miembro anónimo de uno de los *sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau en agosto de 1944, objeto de estudio de Georges Didi-Huberman.

