

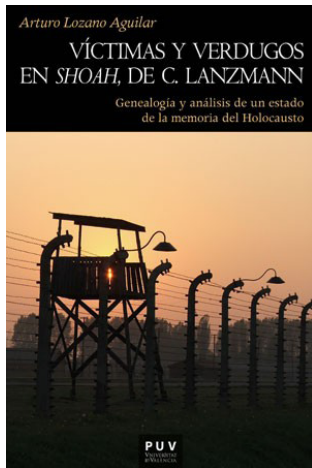
**VÍCTIMAS Y VERDUGOS EN SHOAH,
DE C. LANZMANN. GENEALOGÍA Y
ANÁLISIS DE UN ESTADO DE LA
MEMORIA DEL HOLOCAUSTO**

Arturo Lozano Aguilar

Valencia

Universitat de València, 2018

311 páginas



El 1 de diciembre de 2017 se inauguraba en Madrid una exposición sin precedentes: *Auschwitz. No hace mucho. No muy lejos*. En ella se incluían, por primera vez, más de setecientos objetos originales procedentes del Museo Estatal de Auschwitz–Birkenau. Unas seiscientas mil personas la visitaron, ratificando el «éxito» de visitantes —en torno a dos millones— que todos los años acuden al campo original. Hay algo tremendamente perturbador en estas cifras: la conversión de este espacio museístico en un producto para el turismo de masas y el peligro de simplificar las causas del Holocausto. Dicho de otro modo, la fuerte carga emocional que provoca la contemplación del campo o su desplazamiento metonímico en fetiches del horror —tan proclives a su transfiguración melodramática y recalentamiento *kitsch*— puede obturar su comprensión.

Sirva esta referencia previa para afirmar que nos encontramos ante un libro que trabaja en una dirección diametralmente opuesta: ahondar no solo en las formas de representación del Holocausto, sino reflexionar sobre las insuficiencias y contrasentidos que esta empresa puede entrañar. Quizá por ello el subtítulo de este libro es más ajustado para desvelar su último propósito: trazar el recorrido entre la aparición de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) y su vigente inscripción dentro de la producción narrativa del Holocausto. Porque, ciertamente, la excepcional película de Claude Lanzmann se ha convertido en un canon sobre el modo de transmitir el exterminio de los judíos a manos del régimen nazi. Por ello, aunque parezca que estamos ante un estudio de caso cuyo abordaje ya habían planteado otros anteriormente (*Au sujet de la Shoah: le film de Claude Lanzmann*, Bernard Cuau y Michel Deguy, eds., Berlin, 1990; *Shoah. Una pedagogía de la memoria*, Carles Torner, Proa, 2002; *Shoah*, Stuart Liebman, *Cinéaste*, vol. 30, n.º 1, 2004; *Le cinéma et la Shoah, un art à l'épreuve de la tragédie du XXe siècle*, Jean-Michel Frodon, dir., Cahiers du Cinéma, 2007; etc.), aquí encontramos un nuevo prisma que amplifica su análisis y conclusiones.

Arturo Lozano es, sin duda, junto a Vicente Sánchez-Biosca, el mayor especialista en nuestro país sobre la representación del Holocausto en el cine. Su producción previa al respecto es amplia y se reparte entre libros coordinados, artículos, capítulos y una tesis que es el punto de partida de este libro. Se trata, por tanto, de un trabajo fruto de años de dedicación y reflexión intelectual para el que estaba especialmente dotado. De este afán surge precisamente la tesis principal: cuestionar, sin menoscabar sus inestimables virtudes, *Shoah* y la capacidad de Lanzmann para establecer en torno a él un paradigma cuyos tres pilares básicos serían la irrepresentabilidad de los acontecimientos invocados, el veto taxativo a utilizar la ficción y la inoperancia de las imágenes de archivo. Estos tres imperativos, planteados como aporías, han tenido en la eficacia discursiva de la película su

principal aliada. Como afirma el autor: «La radicalización del gesto de la película se formularía como una tesis de orden filosófico, según la cual el exterminio de los judíos pertenecería al orden de lo no figurable o irrepresentable e impondría una serie de prescripciones» (p. 27). La cuestión es que las tesis de *Shoah* se hayan acabado convirtiendo para muchos en preceptos, por más que existan procedimientos desde el pensamiento y la disciplina académica para inscribir la función de las imágenes, si quiera como vestigios, en la construcción de la memoria del Holocausto. Siguiendo a Didi-Huberman: «Si el horror de los campos desafía la imaginación, ¡cuán necesaria nos será, por lo tanto, cada imagen arrebatada a tal experiencia!» (*Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*, Paidós, 2004, p. 49). Más aún, cuando en 2015 se estrenó *El hijo de Sául* (*Saul fia*, László Nemes), el propio Lanzmann, que había anatemizado intentos anteriores, tuvo que reconocer la capacidad de este film para *representar*, ni más ni menos, que el trabajo de los *Sonderkommando* en Auschwitz–Birkenau. Por más que, *mutatis mutandis*, el film de Nemes acceda a ese plácet como excepción, vendría a constatar uno de los grandes aciertos de este libro: abordar *Shoah* no como un texto normativo cuya exégesis dejó cerrada su director y solo cabe corroborar, sino como «un estado de la memoria». Es decir, un relato en el que, de modo novedoso para la fórmula documental, emergen nuevas formas de reconstruir y fijar el pasado a partir del testimonio de testigos, víctimas y verdugos; pero que, desde un punto de vista más amplio, solo constituiría una fase más del recuento general del Holocausto. En este punto, y tras un minucioso análisis del contexto en el que se estrena y difunde la película y de sus claves interpretativas —capítulo introductorio—, el libro se dispone en una división tan fructífera como operativa: la representación de las víctimas, por un lado, y la de los verdugos, por otro. Se trata de dos figuras capitales en la maquinaria de sentido que edifica la película, pues de ellas emerge el testimonio como

la única forma posible de discurso y de conexión con los acontecimientos. «*Shoah* pretende, a partir de la recolección obsesiva de las informaciones contenidas en el testimonio, la recuperación del hecho original» (p. 35). Pero, lejos de circunscribirse al texto fílmico, el libro inscribe estas dos figuras en un recorrido previo diacrónico sobre su cambiante estatuto tras la Segunda Guerra Mundial. Así, en su primera parte el libro se consagra al estudio de la víctima. La perspectiva genealógica nos revela cómo ha cambiado la representación de la víctima en contextos previos y permite al autor convocar el intenso debate intelectual y cultural que suscitó. Desde la fallida edición de *El libro negro*, en la Unión Soviética en la inmediata posguerra a las filmaciones de los campos de concentración recién liberados, hasta la publicación de *El diario de Ana Frank* como uno de los primeros productos de la industria cultural sobre el Holocausto. Conviene recordar aquí el papel hegemónico que la víctima judía ha adquirido en nuestro tiempo como víctima ejemplar y narradora privilegiada del Holocausto. Sobre este terreno abonado, *Shoah* extraerá el gran potencial expresivo de un grupo privilegiado de víctimas-testigos: Jan Karski, el correo de la resistencia polaca, Richard Glazar, prisionero en Treblinka, y Filip Müller, el miembro del *Sonderkommando* en Auschwitz, quien formula el testimonio más estremecedor y vívido de todo el film. Es aquí donde, con ayuda del minucioso análisis de los testimonios que hace el libro, podemos detectar el método de Lanzmann para conducir las declaraciones de cada personaje hacia la revivificación de lo acontecido. Tanto en el caso de Müller como en el de Abraham Bomba, peluquero deportado a Treblinka, el testimonio parece conducirnos a una revelación, a una suerte de epifanía, en la que las palabras, este es su poder, *son* lo sucedido. En correspondencia, la segunda parte del libro se centra en los verdugos, piedra angular del verdadero dilema moral de cualquier disquisición sobre el Holocausto; pues, como afirma el autor, negar su condición humana impide entender sus

actos, pero si la admitimos queda abolida toda categoría moral inherente a la misma. De ahí que el primer paso sea detenerse en el Juicio de Núremberg, pues aquí se sientan las bases jurídicas de la condena moral, y por supuesto penal, a los verdugos. Junto a esta referencia, toda la producción cinematográfica que generó el juicio y las categorizaciones del verdugo entre las fuerzas aliadas. Pero la cuestión alcanza un interés particular al revisar la figura de los «verdugos ordinarios», aquellos que decían obedecer órdenes de la cadena de mando y no afrontaron la responsabilidad de sus actos en la mayoría de los casos. El juicio de Eichmann en Jerusalén en 1961 y la teoría de la «banalidad del mal» establecida al respecto por Hannah Arendt, abrieron —pese a su discutible enfoque— el camino para un replanteamiento del papel de este tipo de verdugos. Verdugos sin ninguna relevancia política ni poder en la cadena de mando; y, por tanto, sin ningún interés ni convicción especial para ejercer sus actos, que son precisamente los que nutren los principales testimonios de *Shoah*. Lanzmann los entrevista sin ninguna intención de comprenderlos, pues hacerlo sería participar de sus justificaciones exculpatorias. Es más, el montaje «opera para que las evasivas de los implicados en el exterminio

queden moralmente catalogadas antes de su entrevista y condenadas con secuencias posteriores» (p. 245). De nuevo, el texto nos ilumina, recorriendo procelosamente las declaraciones principales, sobre esta argucia intelectual, encubierta por las distintas fórmulas de puesta en escena para presentar a los verdugos.

Aunque no sea objeto central del libro, hay otro ingrediente de la película en el que radica gran parte de su eficacia y, en cierto modo, avala la inutilidad de las imágenes de archivo: la forma en que son revisitados los espacios de lo ocurrido. Lugares de no memoria serían el gozne sobre el que gravitan unos y otros testimonios. Sin la materialización de esos espacios, sin el modo en que conjugan su aspecto presente con la invocación fantasmática al pasado —inolvidable la imagen del maquinista Henrik Gawkowski conduciendo en el presente el mismo tren que llevaba a los prisioneros al exterminio— *Shoah* sería otra historia.

En suma, este libro, primorosamente escrito y extrañamente ameno pese a la crudeza de su contenido, está llamado a ser una contribución decisiva no solo al estudio de *Shoah*, sino al de la representación del Holocausto.

Rafael R. Tranche