Campos de percepción

Posted on 26 de febrero de 2019 by Manuel Arias Maldonado

Ahora que está a punto de reestrenarse en nuestros cines *La Lista de Schindler*, controvertida aproximación de Steven Spielberg al exterminio de los judíos europeos, no está de más recordar que hace cuarenta años se produjo un acontecimiento cultural parangonable y de impacto tanto más relevante: la emisión en Alemania de *Holocausto*, la serie televisiva norteamericana que narra el acontecimiento del mismo nombre desde la perspectiva de dos familias alemanas, una de ellas judía. Frank Bajohr, investigador del Centro para el Estudio del Holocausto en el Instituto de Historia de Múnich, se ha ocupado de la efeméride en un artículo publicado por *Die Zeit* a finales de enero. Se trata de una breve historia de la recepción televisiva que plantea interesantes dilemas para la esfera pública de nuestros días, fragmentada en distintos públicos y en apariencia menos receptiva a este tipo de acontecimientos estéticos.

Holocausto, protagonizada por dos estrellas entonces *in the making*, como Meryl Streep y James Woods, fue estrenada en Estados Unidos en abril de 1978 y recibida con entusiasmo por público y crítica. No llegó a la televisión alemana, debidamente doblada a la lengua de Heine, hasta enero de 1979; tuvo nada menos que veinte millones de espectadores, en la práctica la mitad de la población de la República Federal. Bajohr cuenta que apenas hubo concluido el primer episodio cuando los teléfonos de la Westdeutscher Rundfunk, que había previsto una mesa de discusión tras cada episodio, empezaron a sonar: los telespectadores reaccionaban desde el primer momento con lo que luego se describiría como «una abrumadora espontaneidad». Se recibieron hasta treinta mil llamadas y cartas, muchas de ellas de personas que habían vivido la época nacionalsocialista. Inicialmente, sólo la prensa mostró algunas reservas: se dijo que la serie trivializaba el exterminio y no dejaba de ser un culebrón norteamericano. Bajohr señala ?y luego volveremos sobre esto? que estos críticos perdían de vista que no existe una oposición irreconciliable entre el entretenimiento y la ilustración: la empatía del espectador podía también conducir a un mayor conocimiento. De hecho, así fue: la serie había pulsado una fibra sensible de la ciudadanía alemana y, pasadas unas semanas, los medios hablaban sin excepción de un acontecimiento televisivo de honda repercusión social.

Así que el *kitsch* televisivo había logrado lo que no consiguieron historiadores y monumentos: implicar al gran público en el debate sobre el exterminio judío. Entre quienes llamaban se confundían a menudo la necesidad de justificarse y la vergüenza; otros, llorosos, apenas se hacían entender. Muchos no podían nombrar el exterminio y hablaban de «esa época» o de

«aquellos años». Señala Bajohr que los eufemismos eran hasta ese momento la norma en la retórica alemana; incluso en una izquierda que hablaba de «los fascismos» de manera abstracta. Cuando se trataba de este tema en la posguerra, solían diferenciarse tres grupos humanos: nazis, judíos, alemanes, correspondiendo a estos últimos el papel de meros espectadores. Esta «partición de lo sensible», que diría Jacques Rancière, seguía vigente durante los procesos judiciales ?Adolf Eichmann, Auschwitz? de los años sesenta. En definitiva, nadie parecía reparar en el hecho de que nazis y judíos eran también alemanes.

En el debate público provocado por la serie, algunas figuras relevantes de la vida cultural alemana arguyeron que el grado de conocimiento de los coetáneos sobre el exterminio era muy limitado. Rudolf Augstein, editor de *Der Spiegel*, publicó un artículo en el que se retrataba como un soldado de la Wehrmacht que combatía en 1944 sin saber nada. Otros alegaron que el exterminio estaba, de un modo u otro, a la vista de todos. Y Henri Nannen, editor de la revista *Stern* cuya esposa prorrumpió en llanto durante un episodio de la serie, formuló un *nostra culpa* en el que reconocía falta de valentía y la prevalencia de un mezquino autointerés. A la vista de estos testimonios, no era de extrañar que ningún director de cine o televisión alemán se hubiese ocupado del tema: a todos, señala Bajohr, les faltaba distancia biográfica.

Acaso más chocante sea descubrir que tampoco el gremio de los historiadores se había ocupado del exterminio: tan solo dos de las seiscientas cincuenta conferencias sobre la época nacionalsocialista pronunciadas en los años setenta trataban del mismo. Cuando los ciudadanos se volvieron hacia los historiadores tras el impacto de la serie televisiva, éstos carecían de respuestas: *Der Spiegel* habló de un «viernes negro de los historiadores». Eso cambia en los años ochenta, hasta el punto de que, entre 1986 y 1987, se produce la famosa *Historikerstreit* o querella de los historiadores en torno a la excepcionalidad ?o no? del Holocausto. La propia serie televisiva habría inspirado algunas carreras académicas y animado a muchos jóvenes a preguntar a sus mayores por vez primera.

No se trata tampoco de atribuir a aquella emisión una cualidad catártica, matiza Bajohr. Pero su relevancia es innegable, pues contribuyó decisivamente a sacar el exterminio judío de la esfera de lo indecible al darle, precisamente, un nombre. El término «Holocausto» se generalizó y reemplazó velozmente al sintagma «Solución Final», que, en fin de cuentas, era una denominación de los perpetradores. Apenas seis años después, Claude Lanzmann propondría con éxito, de la mano de su monumental película sobre el tema, aún otro nombre para el exterminio: la *Shoah*. Pero la palabra «Holocausto» no ha sido desplazada, sino que ambas coexisten en el imaginario occidental con ventaja, si vamos a eso, para esta última.

Podría decirse que lo que hizo la emisión de *Holocausto* en Alemania no fue otra cosa que

cumplir la promesa de la teoría política de la recepción estética. Esta última, como señala Davide Panagia, se interesa por el entrecruzamiento de dos regímenes de creación de valor: lo político y lo estético. Siendo a su vez la estética una tradición de pensamiento que atiende a la percepción sensorial como fuente de expresión y elaboración de valor. Rancière, a quien hemos mencionado antes, define el disenso como una disrupción del modo en que lo sensible está organizado en una comunidad. A su juicio, la política tiene que ver precisamente con eso: con lo que es visto y lo que puede decirse sobre ello. No es que *Holocausto* sea una intervención política; más bien se trata de un hecho estético que trae consigo consecuencias políticas. Podríamos incluso encontrar algunos ecos de Hannah Arendt en el impacto de *Holocausto*, pues la pensadora alemana sostenía que el valor es una cualidad de las cosas que se hacen públicas: nada menos que veinte millones de espectadores revisaron aquel que venían atribuyendo a un episodio histórico hasta entonces reprimido o nebuloso.

Naturalmente, la teleserie norteamericana no era un producto de la alta cultura, sino cultura popular de masas. Pero quizás en ella encontremos una ventaja inesperada para esa «creación de valor». El teórico de la cultura John Jervis se ha referido a los «sujetos sensacionales» que somos, aludiendo al doble sentido del término: como episodio somático del cuerpo y como acontecimiento mediático de carácter dramático. Y ha señalado que, si bien la atención del público es necesaria para operar efectos políticos, las distinciones convencionales entre arte elevado y cultura popular resultan engañosas:

> La gente puede prestar demasiada atención, o demasiado poca, y no necesariamente a las cosas correctas; nuestra atención puede verse «distraída», porque perdemos la concentración o nos perdemos en «distracciones». Y uno puede, de hecho, prestar mayor atención a las «distracciones» de la cultura popular, en las que, de hecho, encaja mejor una «conciencia distraída».

Viene esto a cuento de la opinión que el propio Claude Lanzmann, riguroso hacedor de *Shoah*, tenía de las representaciones convencionales del exterminio judío. En un artículo publicado con motivo del estreno de *La lista de Schindler*, escribió que, al ver la película de Spielberg, había recordado lo que sintió cuando tuvo delante *Holocausto*. Es decir, disgusto:

> Transgredir o trivializar, aquí es parecido: el folletín y la película hollywoodense transgreden porque «trivializan», aboliendo así el carácter único del Holocausto.

Profundizaré en la concepción que tenía Lanzmann de la representación del exterminio en una larga pieza que aparecerá a finales de marzo en esta misma revista, pero baste con señalar aquí que, a su juicio, la ficción es una transgresión cuando del Holocausto se trata,

más aún cuando ?como reprocha a Spielberg? se incurre en aberraciones dramáticas: los judíos no se comunicaban entre sí en los campos y resulta insensato tratar de la muerte de seis millones contando la historia de un alemán que salvó a algunos miles de ellos. Sea como fuere, su pieza encontró respuesta en una carta enviada por Anne Sinclair y Alain Minc a *Le Nouvel Observateur*, donde defendían la película de Spielberg sobre la base de un «principio de eficacia» aplicable asimismo a la serie televisiva norteamericana; su defensa es, pues, también defensa de «la pedagogía de masas con sus inevitables defectos». Marcel Ophüls, director del célebre documental *Le chagrin et la piété* (aquella que insistía en ver una y mil veces Alvy Singer en *Annie Hall*, para desesperación de Annie), lamentaba, por su parte, la «pudibunda, elitista y tristemente *rivegauchista*» prohibición que Lanzmann decretaba sobre la ficción sobre el exterminio. Éste no se dejó impresionar por los reproches: si la pedagogía de masas debe conseguirse al precio de la distorsión y la deformación de la verdad histórica, respondió, ¡larga vida a la incultura y el olvido! Y abundaba:

> ¿No se dan cuenta de que, en nombre de ese escandaloso «principio de eficacia» que crean e invocan, están ustedes prohibiendo la existencia misma del arte? ¿Acaso *Guerra y paz* o *En busca del tiempo perdido* son «eficaces»?

Lanzmann tiene parte de razón; pero no toda la razón. Su preferencia por la incultura en ausencia de una ilustración impecable delata un perfeccionismo utópico: seguramente fue deseable que los alemanes, aun por medio de un vehículo tan imperfecto como una teleserie, modificaran en 1979 su percepción sobre el exterminio. Algo que, como ya se ha sugerido, no habría conseguido la obra en varios volúmenes del historiador pionero Raul Hilberg. De hecho, lo que consiguió *Holocausto* fue situar el exterminio en la esfera pública alemana, creando las condiciones para el debate posterior; su mensaje, por plantearlo en términos simplistas, no era demasiado sustantivo. Se limitaba a hacer saber a los alemanes que existió un exterminio y lo protagonizaron ellos. Parece poco, pero es mucho.

Sin embargo, la representación de los acontecimientos históricos en la cultura de masas plantea frecuentes problemas. Precisamente, debido a su potencia: la capacidad para hacer pasar una interpretación de los hechos por los hechos mismos ante millones de personas resulta, por razones evidentes, problemática. Es algo que concierne directamente al cine de ahora mismo, muchos de cuyos éxitos recientes persiguen justamente la generalización de una determinada visión de acontecimientos igualmente recientes o coetáneos: desde la figura de Dick Cheney en *Vice* a la relación entre un pianista negro y su chófer italoamericano en *Green Book*. Ambas han sido acusadas de desatinos factuales, lo mismo que ha sucedido al documental de Channel 4 sobre el Brexit o que pasara con el *JFK* de Oliver Stone. Éste se defendió de las acusaciones diciendo que su película servía a una «más alta verdad» que sobrevuela los detalles factuales. No hace falta hilar mucho para darse cuenta

de que esa «más alta verdad» puede corresponderse con la promoción de una de las partes en conflicto cuando la obra en cuestión trata de procesos políticos en marcha. Danny Leigh se hacía eco de este problema en un artículo aparecido este pasado fin de semana en *Financial Times*. James Graham, responsable de *Brexit. The Uncivil War*, había declarado que es hoy vital que el arte contribuya, junto con el periodismo y las redes sociales, a nuestra comprensión de los acontecimientos. Leigh apostilla:

> Pero vital, ¿para quién? También queda sin decirse si el país [Gran Bretaña] ha terminado o no su proceso de cambio. Si no es el caso, y una obra de teatro o una película tiene por función informar al público, ¿qué responsabilidades lleva eso aparejadas?

A diferencia de lo que sucede con *Holocausto* por el extremo de la simplicidad, y con *Shoah* por el del rigor, los ejemplos que cita Leigh son interpretaciones factuales a la vez sesgadas e influyentes. En una esfera pública fragmentada por la digitalización, su impacto rara vez será el de antaño, pero no dejará de ser estimable. En ese sentido, el empleo del registro histórico y la pretensión de veracidad juegan a favor de una representación que no se compadece necesariamente con la realidad. Se trata de un problema sin solución: los espectadores están en manos del escrúpulo con que trabajen los creadores, aunque pueden también poner de su parte preocupándose de verificar *a posteriori* lo que les hayan contado. Hay casos y casos: la exhaustividad con que se trata la guerra de Vietnam en *The Vietnam War*, un documental de casi veinte horas firmado por el veterano Ken Burns y Lynn Novick, resulta estimulante. Y, aun así, como no podía ser menos tratándose de un episodio histórico tan controvertido y poliédrico, ha sido objeto de algunas críticas.

Hablando de Vietnam y de la potencia de las representaciones: la misma Meryl Streep que protagonizaba *Holocausto* estrenó aquel mismo año *El cazador*, la formidable película de Michael Cimino sobre el patriotismo estadounidense y el efecto de la guerra de Vietnam sobre un grupo de amigos de la clase trabajadora. En ella, el cautiverio de los soldados norteamericanos a manos del Vietcong aparecía marcado por una macabra práctica: las apuestas de los carceleros a la ruleta rusa, practicada con los prisioneros. Ningún espectador dejará de sentirse impresionado por la escena, sobre cuya plausibilidad no hay, a primera vista, motivos para dudar. Sin embargo, lo cierto es que no hay constancia histórica alguna de que el Vietcong jugase a la ruleta rusa con los prisioneros. Según ha explicado después Cimino, la ruleta rusa es, en la película, una metáfora del destino de los soldados norteamericanos en Vietnam. Pero si uno no se preocupa por indagar en el asunto, se irá a la cama pensando lo contrario.