Claude Lanzmann, revisitado tras su muerte

Posted on 21 de marzo de 2019 by Manuel Arias Maldonado

David Perlov, cineasta judío nacido en Brasil que trabajó en la Cinemateca Francesa antes de instalarse en Israel a finales de los años cincuenta, es conocido por haber dejado a la posteridad unos sobresalientes *Diarios* filmados cámara en mano entre 1973 y 1983. Y en ellos hay, escondido como una perla recóndita, un momento excepcional cuyo eco no podía anticiparse cuando fue capturado por la cámara. El escenario es París: aunque los Perlov vivían en Tel Aviv, su hija Yael se había instalado en Francia y sus padres viajaban con frecuencia a verla. En una de esas visitas, Perlov se adentra en la oficina donde Yael se encuentra trabajando: un pequeño estudio de montaje de apariencia ordinaria. Pero las apariencias engañan: allí terminaba de gestarse una película que pronto marcaría una ruptura con las estrategias de representación fílmica del pasado histórico y cambiaría para siempre la percepción pública del genocidio nazi. Hablamos, claro, de *Shoah*, el documental del cineasta francés Claude Lanzmann que, durante nueve horas y media, presenta al espectador una descarnada crónica verbal de la muerte por gaseamiento de millones de judíos a manos del nazismo. Sin embargo, *Shoah* no existe cuando Perlov visita a su hija y Lanzmann explica ante la cámara el sentido de su proyecto: lleva trabajando en él ya una década y no verá la luz hasta dos años más tarde. A su alrededor encontramos una pizarra donde están escritos los nombres de los protagonistas, innumerables rollos de película ordenados en estanterías, la imagen del superviviente Szymon Srebrnik en una moviola. Mientras Perlov pasea por la estancia, su voz en *off* nos cuenta que su hija apenas puede articular palabra cuando llega a casa cada noche tras haberse expuesto a los atroces testimonios sobre los que se construye *Shoah*. «Me marcho y les dejo trabajar con un sentimiento sobrecogido», termina Perlov. La imagen funde a negro y el resto, podríamos decir, es historia.

Y esa historia no se detiene: Claude Lanzmann falleció en París, el pasado 5 de julio, a los noventa y dos años de edad. No puede decirse que fuera un hombre abandonado a su ancianidad, o que se dejara olvidar por sus contemporáneos: su maravilloso libro de memorias, *La liebre de la Patagonia*, fue publicado en 2012; un año más tarde se estrenó entre aplausos *El último de los injustos*, cuarta de las piezas separadas que nacen de las entrevistas realizadas para *Shoah* en los años setenta; y, todavía en el mismo año de su muerte, la televisión francesa estrenó un documental que ha podido verse en algunos

festivales pero, hasta donde yo sé, aún no ha llegado a España: *Les quatre sœurs*, en el que cuatro mujeres –que no son hermanas– relatan sus intentos por reconstruir su vida en la posguerra europea tras haberse fugado de campos de concentración nazis. Y tampoco puede decirse que el tema al que Lanzmann dedicara la mayor parte de su obra fílmica haya pasado de moda: el aumento del antisemitismo en el mundo occidental ha tenido ya manifestaciones tan atroces como el asesinato de once feligreses en una sinagoga de Pensilvania. Rastreando este viejo fenómeno, hemos conocido un dato sorprendente: según una encuesta realizada por la CNN, un tercio de los europeos dice no haber oído jamás hablar del Holocausto. Se dice pronto.

Por lo demás, tiene uno la impresión de que el fallecimiento de Lanzmann no ha tenido el impacto al que hombre y obra se habían hecho acreedores. Pero tal vez no pueda pedirse más, aunque él ciertamente pedía mucho: primero a sí mismo y luego a los demás. En todo caso, su desaparición animó a quien esto escribe a revisar *Shoah* de la mano de la espléndida edición en Blu-ray comercializada por Eureka en 2015, que incluye cuatro películas posteriores a las que Lanzmann dio forma a partir de los materiales preparatorios de la obra matriz: *Un visitante de los vivos* (1997), *Sobibor, 14 de octubre, 1943, 4 pm* (2001), *El informe Karski* (2010) y la ya citada *El último de los injustos* (2013). Son, como dice Aleksander Jousselin, «películas liberadas de la carga de Shoah, de ese envoltorio tan protector como exigente». Esto es, obras de formato comparativamente menor cuyos protagonistas no tenían cabida en *Shoah* a pesar de la relevancia de los temas en ellas explorados. A saber, respectivamente: la negativa a cambiar nuestro juicio sobre la realidad incluso cuando nos son presentados los hechos que así lo exigirían, como pasa con el inspector suizo que es enviado al campo-escaparate de Theresienstadt; la posibilidad de la rebelión contra los carceleros nazis en Sobibor, desmintiendo la leyenda del judío que se deja dócilmente asesinar; la sordera del mundo exterior al relato de las atrocidades que el enviado Jan Karski (quien sí aparece en *Shoah*, relatando las condiciones existentes en el gueto de Varsovia) lleva al mundo por encargo de los judíos polacos; y el papel de los *Judenraten*, o consejos judíos que organizaban la vida en los guetos en forzoso contacto con las autoridades nazis, un papel que en Theresienstadt correspondía a una figura fascinante: el rabino Benjamin Murmelstein. No está todo, pero hay más que suficiente: casi todos los aspectos del genocidio nazi son abordados por un Lanzmann que jamás rehuyó una polémica.

Estamos, en fin, ante un fresco monumental sobre eso que el historiador de origen austriaco Raul Hilberg llamó «la destrucción de los judíos europeos», que encuentra en *Shoah* un vehículo formal tan inesperado como eficaz. Ante la cámara de Perlov, en la fría mañana parisiense de 1983, Lanzmann explicaba que su película conjuga moralidad y estética: sólo

aquello que es moralmente correcto, decía, puede aquí operar estéticamente. De esa convicción provienen sus críticas a Steven Spielberg o su polémica afirmación de que, si encontrase grabaciones o fotografías sobre las cámaras de gas, no dudaría en destruirlas. Pero vamos por partes.



Pourquoi Shoah

«*Shoah* es una lucha contra las generalidades», dijo Lanzmann durante un seminario sobre la película celebrado en la Universidad de Yale en 1990. Su intención fue siempre «dirigirse a la inteligencia del espectador más que a sus emociones»; nada le gustaba menos que un espectador se declarase «abrumado» por la película. De ahí que no supiera qué responder a los judíos norteamericanos a los que pedía dinero para financiarla cuando le preguntaban por el *mensaje* que deseaba transmitir. Vladimir Nabokov respondía a eso que él no era telegrafista, pero Nabokov escribía ficciones y Lanzmann tenía que vérselas con la historia. O lo que es peor: con eso que Hannah Arendt, durante su famoso viaje por Alemania en 1950, describía como el «hondo, obstinado y a veces mezquino rechazo a mirar de frente lo sucedido». Claro que la comprensión pública de «lo sucedido» no estaba tampoco demasiado extendida cuando Lanzmann empieza a trabajar veinte años más tarde: la idea del exterminio ocultaba sus realidades.

Curiosamente, *Shoah* es una sugerencia de terceros. Lanzmann había terminado ya *Pourquoi Israël*, documental rodado en el país hebreo y película en cuyo centro, diría luego, se encontraba ya el Holocausto. Según relata en sus memorias, fue su amigo Alouf Hareven –director de departamento en el Ministerio de Asuntos Exteriores israelí– quien lo convoca un día de comienzos de 1973 para proponerle que hiciera lo que aún no se había hecho: una película sobre el genocidio desde el punto de vista de los judíos. Más aún: una película *sobre* el Holocausto que *fuese* el Holocausto. Lanzmann duda: se da cuenta de que no sabe nada sobre el tema. Pero termina aceptando y toma sus primeras decisiones: pasa un verano en Jerusalén dedicado a estudiar y contrata a la intérprete políglota Irene Steinfeldt. Mientras tanto, el estreno de *Pourquoi Israël* en el Festival de Cine de Nueva York coincide con el estallido de la Guerra de Yom Kipur y su recepción es problemática. Pero *Shoah* ya está en marcha.

Lanzmann trabajará durante doce años, hasta llegar a un estreno que se salda con un relativo éxito de público y una favorable acogida crítica. Graba trescientas cincuenta horas de testimonios, empezando con el rabino Murmelstein en 1977 y completando cincuenta entrevistas tras visitar catorce países; el montaje se lleva a cabo entre 1983 y 1984. Hay

ocasiones en las que el rodaje debe interrumpirse por falta de dinero; en otras, su integridad física corre peligro: empeñados en recabar clandestinamente el testimonio de los ejecutores nazis, Lanzmann y su intérprete Corinna reciben una paliza en Ahrensburg (Alemania), de la que escapan a duras penas. El lector interesado en estos pormenores encontrará un absorbente relato en *La liebre de la Patagonia*, imaginativo libro autobiográfico que el octogenario Lanzmann dictó –al no poder ya escribir– con un vigor inusitado.

Antes de entrar en detalles, apuntemos para quien no lo sepa o no lo recuerde que *Shoah* se construye a partir de los testimonios verbales de tres grupos de testigos: miembros de los *Sonderkommandos* encargados de limpiar de cadáveres las cámaras de gas; nazis ocupados en los campos o la gestión de los guetos; y habitantes, polacos en su mayoría, de las zonas adyacentes a ellos. Las imágenes de las entrevistas, en las que a menudo aparece Lanzmann mismo en solitario o con su intérprete, se alternan con imágenes de los lugares donde estaban los campos y otras localizaciones que se relacionan con el testimonio que oímos: trenes en marcha, campos vacíos, Varsovia, el Ruhr alemán. También se intercalan dramatizaciones, como la célebre escenificación del viaje del ferrocarril de Treblinka; no hay, en cambio, material de archivo. La película se divide en dos «épocas», aunque cada una de ellas se organiza más temática que cronológicamente: la primera corresponde a la aplicación inicial de la política de exterminio y transcurre *fuera* de las cámaras de gas; la segunda se ocupa de lo que Franz Suchomel, el más elocuente de los nazis que aparecen en la película, llama «la línea de producción industrial de muerte» y nos transporta al *interior* de las *Gaskammer*. En todo momento, tal como explica en el seminario, Lanzmann busca la mayor de las precisiones:

> En Treblinka el tren *empujaba* los vagones […] en Auschwitz se *tiraba* de los vagones. […] Esto es la película. No habría película si para mí estos detalles carecieran de importancia. Todo el mundo sabe que fueron asesinados seis millones de judíos, lo cual es una abstracción.

Su película se centra en la muerte por gaseamiento, que para Lanzmann constituye la «esencia» del exterminio: desde las rudimentarias camionetas en cuyo interior se asfixiaba a los judíos de Che?mno, cuya mejora técnica se solicita a la industria alemana en una carta leída por Lanzmann al final de la primera época, hasta la engrasada maquinaria creada en Auschwitz-Birkenau o Treblinka, donde la combinación del Zyklon-B y los crematorios podía acabar con la vida de miles de personas cada día. Estamos ante la llamada «Operación Reinhard» que, desde comienzos de 1942, tiene por objeto acelerar la deportación y asesinato de los judíos centroeuropeos –aunque un desgarrador episodio de *Shoah* se ocupa de los deportados de la isla griega de Corfú– en los campos de Be??ec, Sobibor, Treblinka y Auschwitz-Birkenau. Significativamente, Lanzmann llegó a entrevistar a algunos miembros de

los *Einsatzgruppen*, o «grupos especiales» dedicados a acabar con los judíos durante la campaña rusa: hasta un millón trescientas mil personas murieron en sus manos. En sus memorias, Lanzmann dice que era «esencial» que estuvieran en la película. Sin embargo, lo contrario tiene más sentido: las rudimentarias técnicas de los *Einsatzgruppen* no encajaban con el metodismo industrial de los campos de exterminio y habrían dañado la coherencia narrativa de la película. Por eso las deja fuera.



Recordemos que el sociólogo Zygmunt Bauman, en un libro publicado a finales de los años ochenta, defendió el carácter intrínsecamente «moderno» del Holocausto: eficiente, burocrático, industrializado. A su juicio, sólo en la modernidad habría podido consumarse un crimen así. Parecería que Lanzmann, al centrarse en la industrialización del crimen, apunta en la misma dirección. Pero la aproximación de Lanzmann es más ambigua. En sus escritos sobre *Shoah*, recogidos en un magnífico volumen de textos misceláneos disponible en nuestra lengua, Lanzmann describe el antisemitismo como algo distinto del racismo: «bien común y pasión compartida por las naciones» que consiste en «el odio metafísico contra el pueblo que está en el origen y lo sabe y lo quiere». Su viejo enraizamiento en suelo europeo es lo que habría hecho posible el exterminio, pues Alemania se apoyaba en un mundo agresivamente antisemita: «Cuando condenaba judíos, Hitler no hablaba una lengua

extranjera». Cuestión distinta es que la modernidad hiciera posible una nueva y aterradora expresión del antiguo fenómeno. Para Lanzmann, el Holocausto *debería* fundar para siempre la imposibilidad teórica del antisemitismo, al afectar de lleno al género humano más allá de géneros. Se trataría así de «un crimen metafísico cometido contra el Ser mismo del Hombre en la persona de cada judío asesinado», esto es, de un crimen de tal naturaleza que ni siquiera los propios nazis le pusieron nombre. Es decir, de un «crimen innombrable» que pesa sobre el mundo moderno. Y de un crimen inmemorial que no puede relacionarse íntimamente con la modernidad.

Pero si el Holocausto es innombrable, ¿cómo titular una película que quiere hablar de él de una manera nueva? El problema del título nos permite apreciar desde otro ángulo la tensión entre verdad histórica y arcano metafísico que caracteriza el enfoque de Lanzmann. Según ha contado en varias ocasiones, el cineasta francés tenía su película terminada y seguía sin saber cómo llamarla; tenía la convicción de estar presentando «un acontecimiento generador» que carecía de precedente. El término «holocausto» no servía, pues los judíos asesinados no eran piezas de sacrificio ofrecidas a dios alguno. Stuart Liebman se ha preguntado si Lanzmann sopesó «*hurban*», un término bíblico con connotaciones relativas a la destrucción del Templo de Salomón que fue elegido por los judíos de Palestina que antes supieron del asesinato de masas perpetrado en suelo europeo. En hebreo, la palabra «*shoah*» remite a una catástrofe de origen natural, si bien su significado terminó por abarcar otras formas de destrucción o aniquilación. No obstante, Lanzmann termina escogiéndola por su carácter hermético: «un significante sin significado, una articulación breve, opaca, una palabra impenetrable, irrompible, como un núcleo atómico». Y funciona: la palabra se convierte, casi de inmediato, en el nombre del acontecimiento en varios idiomas.

En hebreo, la palabra «*shoah*» remite a una catástrofe de origen natural,
si bien su significado terminó por abarcar otras formas de destrucción o aniquilación

Así que, por una parte, Lanzmann quiere revelar –como dice en el prólogo a las memorias de Filip Müller, uno de sus testigos más emblemáticos– lo que se oculta detrás de la abstracta mención a alguien «deportado y muerto en Auschwitz». Para el escritor y guionista Frederic Raphael, Lanzmann está con ello ofreciendo una respuesta a la visión *desencarnada* del judío que transmitió su amigo Jean-Paul Sartre en un conocido libro sobre el tema. Por eso describe la película como

> una inacabable empresa de desacralización, que devuelve la palabra y la instaura allí donde nunca fue tomada, donde no pudo haberlo sido, rechazando todos los eufemismos, forzando los silencios en todos sus retiros para que se enfrenten al más importante de los interrogatorios: saber cómo se mató, mantenerse lo más cerca del

crimen.

Pero la búsqueda del *cómo* coexiste en Lanzmann con la renuncia al *porqué*. A su juicio, es obsceno preguntarse por qué se asesinó de la manera más vil a seis millones de judíos: no puede haber un porqué. Interrogarse por las causas supone una distracción y por eso él mismo se impuso el rechazo a las explicaciones durante los años de realización de la película. Hace Lanzmann con los nazis lo que Orson Welles hizo con el Yago de *Otelo*: muestra sus acciones sin proporcionar razón alguna de su odio, eliminando incluso la línea de Shakespeare en la que se habla de un ascenso que le había sido denegado. De manera que el exterminio sería susceptible de descripción, pero esa descripción no sirve –por detallada que llegue a ser– para desentrañarlo. En consecuencia, señala Lanzmann, la cronología no desempeña aquí ningún papel: «el orden que gobierna toda la película es el inmemorial». Por clínica que sea la mirada del historiador, no es una invitación a que el filósofo proporcione sentido a aquello que no lo tiene ni puede tenerlo. Es como si *Shoah* renunciase a los adjetivos, confiando en que los sustantivos hablen por sí mismos.

La tensión es evidente. Si aceptamos la distinción que traza Michael Rothberg entre los enfoques realista y antirrealista sobre el Holocausto, *Shoah* y sus derivaciones se nos aparecen como artefactos paradójicos: como muestras de antirrealismo basadas en la más escrupulosa indagación en el detalle. Según Rothberg, realista sería la afirmación epistémica de que el Holocausto es cognoscible y puede, además, traducirse a un lenguaje comprensible; realistas son, así, los científicos sociales que inscriben los hechos en una narración histórica continuada. Aquí se encuadrarían la «banalidad del mal» de Hannah Arendt, las tesis de Daniel Goldhagen sobre los «verdugos voluntarios de Hitler», la mencionada tesis de Zygmunt Bauman o, más generalmente, la llamada del historiador Michael Marrus a «normalizar» el tratamiento académico del Holocausto. Por el contrario, antirrealista será sostener que el Holocausto no es cognoscible o sólo puede conocerse a través de regímenes de conocimiento extraños a las formas tradicionales: el lugar del antirrealismo sería el discurso popular y artístico. Rothberg incluye en este saco al activista Elie Wiesel, para quien Auschwitz «no puede explicarse»; al teólogo Arthur Cohen, quien considera el exterminio «inconmensurable»; o al filósofo posmoderno Jean-François Lyotard, quien habla de «diferendos» y «sublimidades». Son todos aquellos que entienden que el exterminio es, en último término, incomprensible.

Para Rothberg, Lanzmann también sería un antirrealista. Y lo es en la medida en que renuncia a toda representación del Holocausto y califica de obsceno el intento por comprenderlo. Sin embargo, como ya se ha señalado, su antirrealismo es paradójico: renuncia al sentido mientras se ocupa no de las experiencias o los sentimientos, sino de los hechos desnudos. Desde ese punto de vista, es raro que Rothberg no vea en Lanzmann a un

representante del concepto que su libro intenta desarrollar: un «realismo traumático» que se centra en el cruce de lo cotidiano y lo extremo en el testimonio de los supervivientes, proporcionando una solución cognitiva y estética al conflicto que trae consigo el intento por comprender y representar el genocidio. Porque eso es, justamente, lo que Lanzmann trata de hacer.

Representar la atrocidad

Ha escrito Lanzmann que el principal problema al que hubo de enfrentarse cuando empezó a concebir su película podía resumirse en una pregunta: «¿cómo comunicas esta realidad?» A saber: la de un crimen sin precedentes del que no ha quedado rastro visual. El desafío estaba en «suplir las imágenes inexistentes de la muerte en las cámaras de gas». De hecho, Lanzmann ha declarado que si hubiera encontrado una película rodada por las SS en la que pudiera verse a los tres mil judíos que cabían en una cámara de gas del crematorio II de Auschwitz, prohibida como estaba su filmación por los propios nazis, la habría destruido. Y la razón le parece evidente; por eso renuncia a explicarla, pese a que una explicación resulta necesaria. Al mismo tiempo, y es un asunto sobre el que volveremos enseguida, a nuestro hombre le parece que la ficción no puede emplearse para tratar del exterminio. Así que no quedan muchas opciones.

Tal como ha señalado Juan Carlos Pérez, los problemas de representación que plantean los acontecimientos traumáticos no son exclusivos del cine, sino que afectan a cualquier forma artística de orden visual. Y es que ver no es conocer: la comprensión tiene un carácter activo y requiere de mecanismos de activación en el lector/espectador. Ahí está *Maus*, el conocido cómic de Art Spiegelman que convierte a los judíos en ratones y a los nazis en gatos, despojándoles de apariencia humana e interponiendo con ello un filtro simbólico entre la narración y el espectador. Pudiera ser, señala Pérez, que los modos de representación más simbólicos e indirectos sean «más adecuados para activar la comprensión y la memoria»Juan Carlos Pérez, «Viñetas para la exhibición de atrocidades. Memorias del horror», en Julio A. Gracia Lana y Ana Asión Suñer (coords.), *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 41-56 (p. 46).. Es también la apuesta de Lanzmann, quien sitúa el testimonio en el centro de su película y prescinde de toda imagen de archivo, así como de la voz en *off* que –de acuerdo con las convenciones del cine documental– habría de explicar al espectador lo que tiene delante.

La decisión de prescindir de imágenes de archivo de los campos, que habían sido empleadas por Alain Resnais en la pionera *Noche y niebla*, responde a la falta de confianza que Lanzmann tiene en ellas. Se exige de ellas una capacidad de iluminación que no tienen: las imágenes de los campos liberados por las fuerzas aliadas no servirían para expresar la

brutalidad nazi o dar cuenta de su método. Para Lanzmann, como ha señalado Stuart Liebman, echando mano de la conocida distinción platónica, la *mimesis* (o imitación de la realidad) puede ser un obstáculo para la *anamnesis* (o acceso al conocimiento). El pasado debe ser traído al presente por otros medios. Sería un error deducir de aquí que *Shoah* es una mera sucesión de testimonios afanosamente recabados, pues, si así fuera, el mérito del autor se limitaría a haber encontrado a sus testigos.

Por el contrario, la película –el método no varía demasiado en las obras epigonales– utiliza distintos recursos formales que le permiten trascender la condición de simple vehículo testimonial: *Shoah* es una totalidad donde imágenes y voces se conjugan a través de una estrategia dramática más sofisticada de lo que parece. Por una parte, sus imágenes están elegidas de manera meticulosa para que encajen con los testimonios, dando forma a un sistema de correspondencias entre lo que oímos y lo que vemos. Entre muchos ejemplos, pensemos en cómo la lectura de la carta en que se solicitan mejoras técnicas en las camionetas gaseadoras de Che?mno es ilustrada con imágenes fabriles del Ruhr alemán y culminan, ominosamente, en un primer plano de una furgoneta que resulta ser del mismo fabricante, Saurer, al que se dirigía la misiva treinta años atrás: con ello se pone de manifiesto la banal continuidad de la actividad industrial alemana mientras se llama la atención sobre la siniestra familiaridad de los verdugos. Recuérdese, asimismo, la manera en que el testimonio de Filip Müller sobre el recorrido que hacían los judíos desde su desembarco en Auschwitz-Birkenau hasta la cámara de gas se «ilustra» con la imagen de las miniaturas humanas del museo del *Lager*. En ocasiones, la composición es fallida: la imagen de la Estatua de la Libertad que acompaña al relato de Karski sobre la divulgación de la matanza en los países occidentales es demasiado simplista. Pero en muchos otros casos sucede lo contrario. Pensemos en el plano que sirve de puente entre el testimonio de Karski sobre el gueto de Varsovia y el reticente testimonio de Franz Grassler, comisionado nazi en la dirección del gueto: la cámara se sitúa encima de un vagón con carbón, replicando, como ha sabido discernir Sue Vice, la posición de los guardas ucranios y letones que trabajaban en los campos.

Cuando vemos al entrevistado, en cambio, la cámara suele permanecer estática, si bien Lanzmann recurre al *zoom* en momentos de giro narrativo o quiebra emocional de los protagonistas. Durante el estremecedor relato de Mordechaï Podchlebnik acerca de los primeros gaseamientos en Che?mno, ejecutados en el interior de furgonetas que debían estar en movimiento para que el gas emitido por el motor asfixiase a los judíos hacinados en su interior, Lanzmann compone una secuencia de más de seis minutos con sólo dos cortes: la cámara se sitúa en el punto de vista de la furgoneta mientras hace su recorrido entre el

castillo y la aldea, introduciéndose un corte cuando los judíos «entran» en ella y otro cuando Lanzmann pasa al rostro narrador. Se hace así evidente que estamos ante un recuerdo «escenificado» a través de las decisiones estéticas del director. En el caso de los testigos nazis, la presentación se complica por el hecho de que son grabados por una cámara clandestina escondida en el bolso de la intérprete, cuya señal era recogida por una furgoneta aparcada en la puerta del domicilio. Los ejecutores son así contemplados a través de un complejo sistema de mediaciones que sirven como metáfora de la vocación de secreto del régimen nazi, empeñado en borrar cualquier rastro del exterminio. A Walter Stier, burócrata encargado de organizar el transporte ferroviario, lo vemos en un oscuro plano televisivo en blanco y negro que podría haber compuesto Fritz Lang.

Otro recurso empleado por Lanzmann consiste en excluir de la película la traducción subtitulada de los testimonios realizados en una lengua que no sean el francés, el inglés o el alemán. Cuando oímos a un testigo hablar en yiddish o polaco, hemos de esperar pacientemente a que la intérprete desentrañe el sentido de sus palabras. Ganamos así tiempo para la reflexión o la contemplación de los paisajes que se nos presentan mientras se desarrolla el testimonio: imágenes de los campos de exterminio en el estado en que se encontraban cuando fue rodada la película, del lugar donde se encontraba el gueto de Varsovia, de trenes que van de un sitio a otro. Georges Didi-Huberman ha sugerido por ello que *Shoah* debe considerarse una película «topográfica», que intenta capturar eso que su director ha llamado «los no-lugares de la memoria» en razón de la voluntad nazi de ocultar el crimen: incluso plantaron árboles y hortalizas en Treblinka y Be??ec. En ocasiones, de hecho, el paisaje no habla por sí mismo: la película comienza en los campos de Che?mno, cultivados y ordenados bajo el sol como si allí jamás hubiera pasado nada. A su vez, la centralidad que los trenes adquieren en la iconografía de la película es coherente con su papel en el desarrollo industrial de la Solución Final, que de hecho constituye –como remarca Raul Hilberg en la película– la gran innovación nazi en el marco de la tradición antisemita: del gueto a la expulsión, del pogromo al Zyklon-B. Pero, como ha visto Sue Vice, el tren también es decisivo para los ejecutores porque resuelve el momento crítico de transición entre reubicación y asesinato. Y, amargamente, como recalcan al menos dos testigos, los trenes que transportaban en condiciones deplorables a los *morituri* significaban la vida para los miembros del *Sonderkommando*: sin víctimas no había trabajo y, sin trabajo, ellos mismos se volvían prescindibles.

Finalmente, están las dramatizaciones a las que recurre Lanzmann a lo largo de la película. *Shoah* empieza con una: el superviviente Szymon Srebrnik, judío polaco que malvivió en Che?mno hasta escaparse poco antes de la liberación rusa del campo, canta subido a una barca que avanza lentamente por el río. Y lo que canta es una de las canciones de guerra

alemanas que los nazis –debido a su hermosa voz– le obligaron a cantar cuando era prisionero. Instalado después en Israel, el lacónico Srebrnik no había regresado jamás a Centroeuropa y sólo lo hace de la mano de Lanzmann, quien lo presenta al espectador como una suerte de moderno Orfeo que cruza la laguna Estigia con la intención no de olvidar, sino de recordar. Ha cobrado fama, asimismo, la escena protagonizada por el ferroviario polaco Henrik Gawkowski, que habría transportado –sólo podía hacerlo borracho– a dieciocho mil judíos hasta su destino final en Treblinka. Lanzmann alquiló una locomotora sin vagones y Gawkowski viajó al pasado ejerciendo de conductor de un tren vacío e improvisando súbitamente un gesto dirigido a sus desaparecidos pasajeros: una mano que se mueve por debajo del cuello en señal de degollamiento. ¿Constatación o advertencia?

El problema se plantea durante las conversaciones de Lanzmann con los campesinos polacos que veían pasar el tren y hacían el mismo gesto a los deportados: uno de ellos, Richard Glazar, señala que no tenían idea alguna de lo que aquello pudiera significar. Se les arrojaba a un destino tan inimaginable que aquellas personas carecían de los recursos semióticos necesarios para descifrar un lenguaje que les era desconocido. Por su parte, Lanzmann está convencido de que los polacos no hacían advertencia alguna, sino que sólo se regocijaban en la suerte de los judíos. Un tercer ejemplo de escenificación ha llamado especialmente la atención de los comentaristas: con objeto de extraer la totalidad del testimonio de Abraham Bomba, encargado en Treblinka de cortar –ya en el interior de la cámara de gas– el pelo de las mujeres que iban a ser gaseadas, Lanzmann pone a Bomba a cortar el pelo a un amigo en una peluquería de caballeros de Tel Aviv. Tras la guerra, Bomba había sido peluquero unisex en el sótano de la Penn Station de Nueva York y debe su vida a su oficio, pues los nazis usaban a quienes desempeñaban trabajos que pudieran serles útiles. Mientras corta el pelo en Israel, Bomba recuerda cómo cortaba el pelo a las condenadas de Treblinka: la escenificación sirve aquí como catalizador de la memoria y pone de manifiesto el espeluznante sentido que puede adquirir una acción banal en la más espantosa de las situaciones.

Ha cobrado fama la escena protagonizada por el ferroviario polaco Henrik Gawkowski, que habría transportado –sólo podía hacerlo borracho– a dieciocho mil judíos hasta su destino final en Treblinka

Siempre seguro de sí mismo, y rara vez humilde, Lanzmann tiene claro que su apuesta formal funciona. «He representado la Shoah durante nueve horas y media de cine inventando una forma nueva», declara. Pero esta forma, ¿es un documental? La respuesta es que depende: depende de lo que entendamos por cine documental. Patricia Aufderheide sintetiza el debate al respecto y subraya la imposibilidad de resolver la tensión entre su elemento *representacional* y la vocación del documental de reflejar la *realidad*. Lo que esperamos de

un documental es que nos ofrezca una representación honesta de algún aspecto de la realidad, aunque se trate de la experiencia que alguien tiene de la misma: tal sería el contrato con el público. También Sarah Cooper sostiene que el documental es, ante todo, una «modalidad de respuesta», no un género cerrado; son los espectadores quienes se sitúan ante un documental de una manera distinta que ante una ficción. Esto no convierte al documental en una mera reproducción automática de archivos visuales o testimonios orales; John Grierson, fundador del British Documentary Film Movement en los años treinta, ya hablaba del «tratamiento creativo de la actualidad». Y el filósofo Jacques Rancière ha señalado que tanto la ficción como el documental construyen tramas narrativas, destacando que *Shoah* se abre con la siguiente frase: «La historia empieza en el presente, en Che?mno». Lanzmann mismo, en fin, prefiere catalogar *Shoah* como una «ficción de lo real» y no como un documental.

¿Ficción de lo real? En su estudio sobre la película, Sue Vice entiende que esa definición está justificada por el uso creativo de las formas visuales con objeto de representar el pasado, que es lo mismo que conduce a Michael Rothberg a describir la película como una «recreación performativa del pasado». Se hace difícil, en fin, contener *Shoah* dentro de los límites del documental, sin que por ello podamos llamarla tampoco una obra de ficción. Dejemos la última palabra a Natasha Lehrer:

> *Shoah* no es un documental como tal, sino una película que lleva nuestro sentido de la realidad hasta sus confines, preguntándose una y otra vez […] por la relación entre la historia y sus testigos, entre el testimonio de los supervivientes y nuestras respuestas como espectadores al acto de ser testigo, y por la naturaleza del cine como mediación en esas relaciones.

Pero que Lanzmann califique su película como una «ficción de lo real» no le impide condenar cualquier intento por hacer ficción con esa misma realidad. Es sabido que el director francés arremetió contra *La lista de Schindler*, la exitosa película de ficción de Steven Spielberg. No sin buenas razones: a su juicio, el exterminio nazi no se puede contar a través de la historia de un alemán que salvó a mil trescientos judíos, haciendo pensar que los deportados podían comunicarse libremente con los nazis y recurriendo a una ducha allí donde sólo salía gas. Todo parece auténtico, acusa Lanzmann, pero nada de lo que pasó se parece a lo que se nos enseña. En Francia, Anne Sinclair y Alain Minc salieron en defensa de Spielberg; para ellos, había que resignarse a «la pedagogía de masas con sus inevitables defectos». Lanzmann se muestra inflexible: si esa pedagogía requiere de la distorsión y la deformación de la verdad, entonces él prefiere la incultura y el olvido. Hay cierta coherencia en Lanzmann: cuando se estrenó *El hijo de Saúl*, la película del checo László Nemes que pega su cámara a un miembro del *Sonderkommando* en Auschwitz, la elogió por su capacidad para representar el

desempeño de estos peculiares actores en el drama del Holocausto. No es una película sobre las cámaras de gas, ni sobre la totalidad del exterminio: su ambición epistémica es modesta y eso la salva de la condena. Aunque también podríamos pensar que Nemes no compite con Lanzmann y eso relaja las defensas del gran hombre.

Lo cierto es que no todos se han mostrado conformes con la estrategia representativa de *Shoah*. El mismísimo Jean-Luc Godard, que sitúa el problema de la representación del pasado en el centro de su *Historia(s) del cine*, acusó a Lanzmann de seguir la consigna de Adorno sobre la prohibición de determinados tipos de representación del Holocausto. Para Godard, el espectador de *Shoah* «no ve nada». Y el cineasta de origen suizo cree que debe de haber imágenes del exterminio, dada la manía registral de los nazis: si yo intentase encontrarlas durante veinte años, ha dicho, acabaría encontrando fotografías de las cámaras de gas. También Jorge Semprún, en una tribuna aparecida en el año 2000, ataca la iconoclastia de Lanzmann y sugiere que la idea de destruir una hipotética imagen del Holocausto sólo sirve para hacer el juego a los negacionistas. Esta controversia se intensifica cuando Georges Didi-Huberman hace el texto del catálogo para una exposición que incluye cuatro fotografías de las cámaras de gas presuntamente realizadas por miembros del *Sonderkommando* en el crematorio V de Auschwitz, instantáneas que habrían «dado forma a lo imaginable». Lanzmann, en sus memorias, se revuelve: ni las imágenes eran desconocidas, ni dicen nada que no supiéramos, ni proporcionan un punto de vista válido sobre el exterminio nazi. El filósofo Jean-Jacques Delfour sale en defensa de Lanzmann:

> Lanzmann destruiría la película filmada por los nazis porque contiene y legitima la posición del nazi; mirarla sería inmediatamente habitar esta posición de espectador, exterior a las víctimas, adherirse, por tanto, fílmicamente, perceptiblemente, a la propia posición nazi para, después, fijar la imagen en la memoriaUn buen resumen en nuestra lengua de esta disputa puede encontrarse en el trabajo de Aurora Fernández Polanco..

Unos se adhieren así a una teología de la imagen –en expresión de Gerard Wajcman– que requiere de prueba para confirmar la verdad; otros, a un tabú representativo que constriñe tal vez en exceso las posibilidades de representación de un fenómeno tan atroz que desafía nuestra imaginación. Pero tiene razón Lanzmann cuando responde a quienes le sugieren que *Shoah* podría haberse compuesto solamente de palabras que tal cosa es «una idiotez». Hay momentos de colapso emocional que sólo la puesta en escena de Lanzmann hace posible y convierten la película en una encarnación cinematográfica del pasado, casi una invocación. Hay al menos tres ocasiones en las que los testigos se vienen abajo mientras intentan traer el pasado al presente: Abraham Bomba y Filip Müller, impecables narradores ambos, rompen en llanto cuando su recuerdo topa con elementos personales; por su parte, Jan Karski amaga

con interrumpir su testimonio y llega a salir del cuadro hasta que Lanzmann le convence de su deber como testigo. «*I go back, I go back*», dice al reaparecer: vuelve al plano y regresa al gueto que había empezado a describir cuando le sobreviene la crisis. Se comparta o no la meditada posición iconoclasta de Lanzmann, la potencia epistémica de estos testimonios es indudable.

Testimonios para después de un genocidio

El testigo se encuentra en el centro de *Shoah*, porque sin su testimonio no podríamos acceder al pasado que la película quiere mirar de frente. Es gracias a ellos que, como escribiera el crítico norteamericano Roger Ebert, el Holocausto deja de ser un capítulo de la historia para convertirse en «un medio ambiente» encarnado por «gente ordinaria que habla con voces ordinarias de días que terminaron por ser normales para ellos». Existían ya testimonios de supervivientes, por supuesto, pero carecían de sistema. *Noche y niebla*, la película de Alain Resnais, no se había enfrentado tan directamente a los hechos del genocidio: *Shoah* traía una nueva completitud, una fuerza desconocida que emanaba –emana– de sus testigos. Lo ha dicho la escritora bielorrusa Svetlana Aleksiévich en una entrevista reciente: «El testigo es el héroe más interesante de la literatura». Aunque Lanzmann no haga literatura.

El director francés ha explicado que preparaba de distinta manera los encuentros según el tipo de testimonio en que hubiera de trabajar. Aunque quería conocer de antemano todo lo que dirían los judíos, prefería ignorar lo que dijesen los polacos. A los supervivientes del exterminio era preciso cuidarlos, dado su excepcional carácter, resaltado por Lanzmann durante el seminario de Yale: «son testigos bajo el terror, porque vivieron bajo el terror y lo que recuerdan está marcado, sellado por el terror». También nos dice en las memorias que ve a estos hombres como «héroes, santos y mártires». Entre ellos están Richard Glazar, con su alemán preciso y claro; Rudolf Vrba, jovial narrador de una revuelta fallida; Abraham Bomba, hallado milagrosamente en Nueva York y reencontrado milagrosamente en Israel; y Filip Müller, un checo de gesto decidido y talento para la narración cuyo testimonio contiene –al decir de Lanzmann– todos los temas de la película. No le falta razón a Stuart Liebman cuando apunta que el momento en que Müller rompe a llorar ante la cámara en un único momento de flaqueza es «uno de los más desgarradores de la historia del cine». Müller, miembro del *Sonderkommando* de Auschwitz, se derrumba al recordar el momento en que sus compatriotas checos se adentran en la cámara de gas cantando: primero, el himno nacional y, luego, la *Hatikvah*, poema hebreo que se convertirá en himno nacional de Israel. Tal es su conmoción que Müller entra en la cámara con el fin de compartir el destino de sus compatriotas. Pero éstos le expulsan, pidiéndole que dé testimonio de lo que ha visto. Este momento, dice Sue Vice, es excepcional: durante unos segundos Müller puede

proporcionarnos un punto de vista interior de la cámara de gas, «una versión del imposible plano inverso que sólo el testimonio hace posible». No es exactamente alguien que regresa de entre los muertos, pero sí alguien que llega a compartir su posición.

Por su parte, Sven Kramer se ha referido de manera elocuente al momento en que Abraham Bomba se derrumba en la peluquería de Tel Aviv para ilustrar el carácter decididamente *cinematográfico* de la operación por medio de la cual el pasado es recuperado visceralmente en *Shoah*. Lanzmann registra con su cámara la tensión corporal de Bomba y los momentos de flaqueza en su voz, convirtiendo al espectador en un «testigo del testigo». Se produciría en esta secuencia una irritación del *ethos* documental, pues Bomba ya no trabaja en una peluquería, ni la peluquería en la que aparece es aquella en la que trabajaba: la autenticidad no está en el *set*, sino en la involuntaria acción del cuerpo del testigo mientras viaja hacia un pasado atroz. No se trata de recordar a secas, sino de volver a vivir lo vivido. Y en esa articulación del cuerpo, arguye Kramer, encuentra *Shoah* su marca de autenticidad.

Esos momentos catárticos ligados a la figura del testigo cumplen una función capital en *Shoah*, pues en ellos se quiebran las fronteras entre los dos ejes temporales de la película: el pasado y el presente. A medida que ese presente va alejándose de nosotros, quizá habría que añadir un tercero: una especie de presente desdoblado a la manera de una tijera que se cierra sobre sí misma cuando el testimonio conduce a eso que Lanzmann llama una «reencarnación». No es que retornemos *al* pasado, sino que es *el* pasado el que retorna. Autores como Dominick LaCapra han lamentado que las entrevistas de Lanzmann incurran en el ejercicio de «crueldad psicológica» sobre unas víctimas que se ven obligadas traumáticamente a revivir lo vivido. Para LaCapra, esto sucede porque en Lanzmann late el deseo de identificarse con la víctima debido a que él no ha estado entre ellas, pero quizá tendría que haber sido al contrario. Lanzmann descarta esta interpretación psicoanalítica al comentar la escena de la peluquería de Tel Aviv:

> Algunos han querido ver en esa escena peligrosa la manifestación de no sé qué sadismo por mi parte, mientras que yo la tengo por todo lo contrario, por el paradigma de la piedad, que no consiste en retirarse de puntillas ante el dolor, sino que obedece ante todo al imperativo categórico de la búsqueda y de la transmisión de la verdad.

Estos testigos, que sorprenden por su elocuencia y serenidad, no han sido elegidos al azar. Es patente que Lanzmann escoge a los más carismáticos, pues necesita que quienes hablan en nombre de los muertos sean lo bastante elocuentes. Por eso, apunta Sue Vice, no sabemos apenas nada de ellos ni de sus vidas posteriores: son portavoces más que protagonistas. Y cada uno de ellos es testigo de un solo aspecto de la realidad que se trata de describir, cuya agregación compone un conjunto abrumador. Ellos no se comunican entre

sí, pero la película los pone en contacto, desafiando con ello –ha escrito Lanzmann– la prohibición nazi: la película es el lugar de su encuentro. En una ocasión, mediante un recurso que volverá a emplear en *El último de los injustos*, Lanzmann trae él mismo la voz de una víctima cuando lee ante la cámara la ominosa carta de advertencia que dejara escrita el rabino de Grabów, aldea cercana a Che?mno. Otras veces, el testimonio es más coral y desordenado, como sucede durante el episodio de los judíos de Corfú, que hubieron de hacer un viaje larguísimo y en las peores condiciones desde la luminosa orilla del Adriático hasta las tinieblas centroeuropeas para acabar siendo aniquilados al llegar a su destino. En la isla griega, la cámara se detiene sobre las fotografías amarillentas de unos lugareños que nos parecen de otro tiempo, hasta que nos damos cuenta de que lo que tenemos delante son las víctimas mismas.

El estreno de *Shoah* provocó una fenomenal controversia en la Polonia comunista, donde cundió el desagrado ante la imagen que reflejaba ese particular espejo

Discutiendo la relación que los testimonios establecen entre sí, Shoshana Felman ha subrayado que los testigos de *Shoah* no forman una «comunidad de testigos», por la razón ya aludida de que ninguno ve lo mismo que los demás. Las perspectivas de perpetradores, víctimas y testigos son por ello inconmensurables. En principio, esto habría de impedir que se formase una comunidad de visión que, mediante la confirmación recíproca, diese lugar también a una «comunidad de corroboración». La presencia de múltiples lenguas y la condigna necesidad de traductores reforzaría la existencia de percepciones radicalmente desalineadas. Pese a ello, apunta Felman, Lanzmann crea deliberadamente entre sus testigos una «lógica de corroboración» no del todo justificada. Es una objeción razonable.

Del lado de los ejecutores, Lanzmann obtiene algún triunfo. Es así patente la voluntad evasiva de Franz Grassler, comisionado nazi del gueto de Varsovia que llega a apuntar en una libreta las fechas que Lanzmann le suministra: ¡él no sabía nada! Aunque Lanzmann busca lo contrario: que sepan, que hablen, que proporcionen detalles. Sin duda, el testimonio más rico de entre los nazis es el que proporciona Franz Suchomel, *kapo* de Treblinka que ya había participado en el programa ultrasecreto T4: abreviatura de Tiergartenstrasse 4, dirección de las oficinas berlinesas en las que se planificó la eutanasia de los inválidos alemanes. Se rumoreaba, cuenta Lanzmann, que los niños morían en los cuartos de baño y que allí empezó a experimentarse con el gaseamiento. Lanzmann acude a casa de Suchomel so pretexto de realizar una investigación historiográfica bajo el nombre católico de Claude-Marie Sorel, subterfugio que, al decir de algunos escrupulosos comentaristas (Pauline Kael entre ellos), representa una inmoralidad injustificable. Allí se encuentra a un hombre jovial que protagoniza, sin el menor énfasis, un momento espeluznante cuando entona delante de Lanzmann la canción que los nazis obligaban a cantar a los judíos de Treblinka:

> Sólo conocemos la palabra de nuestro comandante
> Sólo conocemos la obediencia y el deber
> Queremos servir, servir hasta que un poco de suerte
> termine con todo esto. ¡Hurra!

Ante la circunspección de su interlocutor, Suchomel, quien cuenta todo esto bajo la promesa de anonimato formulada por Lanzmann/Sorel, le replica que no debe enfadarse: «Usted quería historia y yo le estoy dando historia». Menos consciente de lo que dice es Martha Michelson, anciana de rostro afilado y esposa del profesor de escuela nazi en Che?mno. Michelson describe el pueblo polaco como un lugar primitivo indigno de ella. Se vislumbra en estos alemanes esa incapacidad para extraer conclusiones del pasado que Hannah Arendt veía en sus compatriotas allá por 1950. Pero no era un mal exclusivamente alemán: en *Un visitante de los vivos*, estrenada en 1997, Lanzmann recupera la entrevista que hizo a Maurice Rossel, enviado a Theresienstadt por el Comité Internacional de la Cruz Roja en junio de 1944. Ya se sabía sobradamente, cuando se hace la entrevista, que el gueto era un montaje nazi dirigido a engañar a la comunidad internacional. El mérito de la película es que muestra sin ambages cómo Rossel, enfrentado a ese hecho incontestable, no está dispuesto a desmentir el informe favorable que emitiese treinta años antes: hoy, llega a decirnos, habría escrito el mismo informe exculpatorio. No hace falta que Lanzmann lance ninguna acusación: el testimonio habla por sí solo.



Menos conciencia de la excepcionalidad de su testimonio tienen, por el contrario, los campesinos y aldeanos polacos que, en la mayor parte de los casos por vez primera, relataban a terceros lo que había sucedido delante de sus ojos. Nos encontramos aquí con un Lanzmann distinto, que asume ahora el papel de héroe inquisitivo que busca la verdad sin renunciar a la glosa irónica o el reproche exasperado. Su *performance* polaca ha merecido más de un reproche; se trata quizá del aspecto más discutido de la película. Lanzmann ha contado en sus memorias que no pensaba inicialmente en viajar a Polonia, tal era el rechazo profundo que le inspiraba el lugar. Pero cuando finalmente emprende ese viaje en 1978, experimenta un *shock* inmediato y comprende que ha tardado demasiado en acudir: «¡Treblinka existía! Un pueblo llamado Treblinka existía. Se atrevía a existir». Aquel viaje afectó a su concepción de la película y le animó a introducir metraje contemporáneo del paisaje centroeuropeo. Se ha acusado a Lanzmann de dar una imagen negativa de los polacos, retratados en distintos momentos como partícipes del antisemitismo nazi, a pesar de ser un país ocupado por los alemanes. Lanzmann, quien destaca que la muerte por gaseamiento se aplicó *exclusivamente* a los judíos (con la única excepción de unas decenas de miles de gitanos asesinados en 1944 en el crematorio V de Auschwitz), dice haberse quedado «estupefacto» durante el rodaje: «En *Shoah*, el antisemitismo polaco es estridente». Para Sue Vice, no hay tal cosa: sólo la búsqueda de testimonios en el marco de una

pluralidad de experiencias. Por su parte, Michael Rothberg afea a Lanzmann que se crea capaz de «leer» Polonia de inmediato y sin mediación alguna, reproduciendo el discurso antipolaco que ve en el país una reserva de primitivismo. Pero que el antisemitismo se encontraba extendido en buena parte de aquella Europa es un hecho; lo que Lanzmann nos ofrece son testimonios poco edificantes y, sin embargo, plausibles. Nada de ello impidió que el estreno de *Shoah* provocase una fenomenal controversia en la Polonia comunista, donde cundió el desagrado ante la imagen que reflejaba ese particular espejo. Según Lanzmann, el general Wojciech Jaruzelski, último dirigente comunista del país, salió en su defensa: «*Shoah* no miente». Hoy todavía se discute ferozmente en Polonia acerca del grado de colaboración que se prestó a los ejecutores nazis: la historia centroeuropea no se acaba nunca.

Coda: de *Shoah* a Israel

Ha escrito Lanzmann que el antisemitismo debería haber muerto con el Holocausto, pero que ha renacido «cual fénix indestructible» bajo la más moderna y democrática máscara del antisionismo. Y añadía que ello se debe en buena parte al hecho, para muchos inconcebible, de que los judíos se han dotado de un Estado y, con ello, de los medios de la violencia institucionalizada. Esta idea remite a una crítica formulada contra *Shoah*: que posee una agenda oculta consistente en demandar una compensación por el daño infligido a los judíos. Laurence Giavarini insistió en ello con motivo del estreno de *Sobibor, 14 de octubre, 1943, 4 pm*, dedicada a la planificación y ejecución de la revuelta de los prisioneros de aquel campo contra los verdugos nazis: «la absoluta legitimidad de [el testigo/prisionero] Lerner en relación con Sobibor confirma para Lanzmann la absoluta legitimidad de Israel». Para Giavarini, Lanzmann habría sostenido esta tesis desde *Pourquoi Israël* y continuado con ella hasta *Tsahal*, documental del año 1994 sobre el ejército israelí. Ocurre que en *Shoah* no cabe el testimonio alrededor del cual se organiza *Sobibor*, porque lo que dice el protagonista no puede ser asimilado por la obra matriz: la revuelta violenta contra los carceleros escapa del género del exterminio, igual que Lerner escapa del campo. Pero Lanzmann no cree que exista relación conmutativa posible entre el Holocausto e Israel:

> No, Israel no es la redención del Holocausto. Esos seis millones no murieron para que Israel existiera. La última imagen de *Shoah* no es esa, sino un tren que pasa, de forma interminable, para decir que el Holocausto no tiene final.

Sin embargo, que Israel no sea la *redención* del Holocausto no significa que el Holocausto no pueda ser la *justificación* de Israel. Hablando de *Sobibor*, el crítico Richard Brody ha señalado que *Shoah* no puede separarse de Israel: la película proviene de un encargo oficial, ya que algunos de sus participantes vivían allí y algunas de sus escenas más extraordinarias se desarrollan en él. Pero, sobre todo, porque Israel no puede separarse del Holocausto: Israel

es en parte una comprensible respuesta al genocidio y, si hubiera existido un Estado de Israel, las cosas habrían sido de otra manera. Deducir de ahí que *Shoah* fue realizada pensando en Israel, empero, es ir demasiado lejos. Nada hay en *Shoah* que nos aleje de la siniestra realidad centroeuropea que Lanzmann puso tanto esfuerzo en conocer. Lo que no puede evitarse es que el espectador ponga en relación el infame episodio del que se le hace partícipe con la posterior fundación de Israel: porque la relación existe.

Ese vínculo también habría de conmover a David Perlov, que comenzaba sus *Diarios* cuando una coalición de países árabes lanzó un ataque sorpresa contra Israel el día de Yom Kipur de 1973. Y no podía dejar de tenerlo presente cuando visitó a su hija en la oficina parisiense de Claude Lanzmann durante el invierno de 1983. *Shoah* estaba aún por estrenarse y Lanzmann, que gobernaba con firmeza el proceso de montaje de su obra, seguía vivo. Ahora Lanzmann ha muerto, pero *Shoah* no puede morir: queda como prueba de lo que un ser humano empeñado en desentrañar la verdad puede lograr por medio de su voluntad e inteligencia. Ahora que los fantasmas del odio intergrupal vuelven a recorrer las estancias de la gran casa europea, no hay mejor forma de honrar las películas de Lanzmann que volver a verlas. O, mejor aún, verlas por vez primera.

Manuel Arias Maldonado es profesor titular de Ciencia Política de la Universidad de Málaga. Es autor de *Sueño y mentira del ecologismo* (Madrid, Siglo XXI, 2008), *Wikipedia. Un estudio comparado* (Madrid, Documentos del Colegio Libre de Eméritos, núm. 5, 2010), *Real Green. Sustainability after the End of Nature* (Londres, Ashgate, 2012), *Environment & Society. Socionatural Relations in the Anthropocene* (Dordrecht, Springer, 2015), *La democracia sentimental. Política y emociones en el siglo XXI* (Barcelona, Página Indómita, 2016), *Antropoceno. La política en la era humana* (Barcelona, Taurus, 2018) y *(Fe)Male Gaze* (Barcelona, Anagrama, 2019).