

Shoah/Shoah

**Edición de Antonio Lastra
y Francesc Morató**

Nexofía

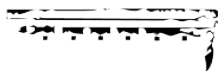


La Torre del Virrey

SHOAH/SHOAH

Edición de Antonio Lastra
y Francesc Morató

Nexofía



La Torre del Virrey

Edita: Ajuntament de l'Elia, 2010

NEXOFÍA, LIBROS ELECTRÓNICOS DE LA TORRE DEL VIRREY,
colección dirigida por Antonio Lastra

Apartado de Correos 255
46183 l'Elia (Valencia) España

<<http://www.latorredelvirrey.es>>
<info@latorredelvirrey.es>

Diseño: Patraix Lingua

ISBN: 978-84-693-2748-7

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	5
1. <i>SHOAH</i>	
CARLOS CAMPA MARCÉ Instrucciones para ver <i>Shoah</i>	9
JAVIER ALCORIZA Una película terminable e interminable	23
FRANCESC MORATÓ <i>Shoah</i> y los iconoclastas	35
RAMÓN MORENO CANTERO <i>Shoah</i>. Las lágrimas de Abraham	52
ANTONIO LASTRA «¿Qué son los judíos?» Una respuesta a <i>Shoah</i>	77
2. <i>SHOAH</i>	
GEORGE ANASTAPLO Simplemente increíble. Conversaciones con un superviviente del Holocausto	91

PRESENTACIÓN

En 1991 tuvo lugar en la Universidad de Vermont un simposio en honor de Raul Hilberg, el historiador de *La destrucción de los judíos europeos*, con ocasión de su retiro de la docencia. Las actas de ese encuentro se publicaron cuatro años después, en 1995, y entre los participantes se encontraban pensadores de la talla de Yehuda Bauer o George Steiner. Claude Lanzmann envió unas palabras conmovedoras sobre «Raul Hilberg, Actor in Shoah», en las que se refería a la lectura de la obra maestra de Hilberg como a la búsqueda «de un objetivo concreto con la perspectiva de una obra que había de llevarse a cabo o en proceso de llevarse a cabo». Solo esa —agregaba Lanzmann— era la manera de aprender.¹

El 19 de octubre del 2008 tuvo lugar en la FNAC de Valencia una mesa redonda cuyo fin no era sólo culminar la proyección de la película de Claude Lanzmann *Shoah* en la Mostra València-Cinema del Mediterrani. El encuentro, que se prolongó durante más de dos horas, desbordó las expectativas de quienes lo habíamos organizado, tanto por el número de asistentes como por su participación. En cierto modo, representaba un paso más hacia la normalización de

¹ *Perspectives on the Holocaust. Essays in Honor of Raul Hilberg*, ed. by James S. Pacy and Alan P. Wertheimer, Westview Press, Boulder, San Francisco & Oxford, 1995, p. 185.

la exhibición de la película en España, que en el pasado no había dejado de encontrar obstáculos y de verse envuelta en polémicas incomprensibles. Dada la condición de profesores de los miembros de la mesa, era un hito en unas carreras que, con la modestia y en el anonimato de los centros escolares, habían incluido la proyección de *Shoah* para los alumnos durante años. *Shoah* señala, en muchos aspectos, no sólo el límite de lo que se puede mostrar, sino también de lo que se puede enseñar. Sin embargo, fueron alumnos de Enseñanza Secundaria que acababan de descubrir la película quienes plantearon las cuestiones más importantes. La experiencia fue vinculante hasta el punto de traspasar al papel algunas de las cosas que habíamos dicho, otras que nos habían sugerido las interpelaciones y otras que aguardaban su expresión. Este libro es el resultado de aquella cita, enriquecida con una conversación entre el filósofo George Anastaplo y un superviviente del Holocausto. Agradecemos al profesor Manuel Vela que haya puesto a nuestra disposición la traducción del texto y el permiso de George Anastaplo para reproducirlo, en lo que constituye la primera versión de su obra al castellano.

En este tipo de ejercicios siempre asoma la duda de si no estará ya todo dicho o de si hace falta decir algo más allá de la obra misma. Sobre todo, tratándose de una película como *Shoah* que, aunque sólo sea por su metraje, no deja indiferente ni siquiera a los muchos, demasiados en nuestra opinión, que no la han visto. ¿Contribuiríamos a una mayor difusión o por el contrario, involuntariamente, a la disuasión? Teniendo en cuenta que, con pequeñas reservas, todos éramos espectadores respetuosos de la película, resultaba casi inevitable cierto tono magistral, un empeño, quizás contraproducente, en ver más allá de *lo que hay*. ¿Qué le importan, en definitiva, nuestras reflexiones al espectador *inocente* que se acerca a la obra, sin nuestra información, sin duda, pero también sin los prejuicios o estereotipos de la profesión? Advertimos que esto mismo podría decirse de cualquier otro discurso crítico y que podría poner en duda su mismo derecho a la existencia, por mucho que haya habido

hasta quien pretendía hacer de *Shoah* un nuevo género, quizás el más representativo de nuestro tiempo.

Sin duda algo de esto ha figurado en nuestro propósito, pues, antes y después de ser espectadores, somos seres humanos que en el fondo, al hablar y escribir paralelamente a la visión de la película, reconocemos cierta necesidad, cierta pulsión por compartir lo que nos ha conmovido profundamente. Nuestros escritos no tienen otro fin que seguir alimentando el diálogo y combatir aquellos tópicos que, explícita o implícitamente, desprecian el gran esfuerzo cinematográfico y estético, pero también político, que *Shoah* representa. Es, en efecto, la única manera de aprender.

*Antonio Lastra,
Francesc Morató*

1
SHOAH

INSTRUCCIONES PARA VER *SHOAH*

*Carlos Campa Marcé*²

*Para María Luisa,
en el Monte Tabor
y en tantos otros lugares sagrados*

Al acercarnos a la película que Claude Lanzmann consagró al tema del exterminio judío por parte de los nazis, de la cual procede la actual tendencia a la denominación de ese hecho como *Shoah* y no como Holocausto, nos enfrentamos a una obra que reúne dos condiciones paradójicas. Se trata de un film de culto, muy valorado y estudiado,³ por una parte, al tiempo que de un film casi invisible. Su duración (en torno a las nueve horas y media) y el hecho de que, por motivos obvios, no haya circulado apenas por las pantallas

² CARLOS CAMPA MARCÉ es profesor hispano-cubano de Lengua y Literatura Españolas y Medios Audiovisuales. Ha publicado estudios sobre Literatura Comparada y cine cubano en distintos medios académicos y es autor de una monografía sobre la película *Fresa y chocolate* de T. Gutiérrez Alea y J. C. Tabío.

³ No me resisto a traer aquí, aunque sea tan sólo una de esas ponderaciones, la de alguien tan autorizado como Pierre Vidal-Naquet, que llega a escribir: «La única gran obra histórica francesa sobre la masacre, obra que seguramente va a durar y, como se dice, perdurar, no es un libro sino una película, *Shoah*, de Claude Lanzmann» (*Los judíos, la memoria y el presente*, FCE, Madrid, 2002, p. 257).

comerciales hacen que sea una obra más conocida que vista.⁴ El actual despliegue de comercialización para el consumo privado de la producción cinematográfica, así como el auge de los lugares de intercambio de archivos en el ciberespacio, o la existencia de videoclubs especializados en cine de autor y rarezas nos permite acceder actualmente, cuando menos, a la contemplación particular de la película.

Una vez superada la traba material de la consecución de la cinta queda otra casi más difícil aún. Abandonar nuestros hábitos de consumo del cine y, asumiendo un esfuerzo físico y espiritual considerable (que será recompensado con creces), dedicar el espacio de tiempo necesario para contemplar tan magna obra (en el doble sentido del término, por su grandeza y por su tamaño). El film se organiza en dos partes de alrededor de cinco horas cada una, que podrían servir para hacer una pausa en el maratón de la contemplación. Pero, indudablemente, como dijo Ángel Fernández Santos en una evocación de su lejana visión del film, que se centra sobre todo en la ascesis espectral que la obra demanda, se hace imprescindible asumir «la contemplación vivida como una disciplina moral».⁵

Centraremos, precisamente, nuestra consideración sobre *Shoah* en torno a las relaciones entre ética y retórica, es decir, intentaremos mostrar algunos de los procedimientos retóricos de que el film se vale en aras de su propuesta moral.

Debemos comenzar por la cuestión de la adscripción genérica. Porque si bien no es una ficción narrativa, sino que se acerca más al registro documental, tampoco constituye un documental estricto («ni fiction ni documentaire», señala Simone de Beauvoir en su excelente prólogo al texto del guión,⁶ que nos servirá en muchos momentos como punto de partida para el desarrollo de nuestras observaciones). El

⁴ Carles Torner confesaba, al comienzo de su monografía *Shoah, une pédagogie de la mémoire*, «n'avoit pas encore vu *Shoah* en salle du cinéma» (Broché, Paris, 2001, p. 28).

⁵ «Un silencio inabarcable», *El País*, 25-4-2003.

⁶ «La mémoire de l'horreur», en CLAUDE LANZMANN, *Shoah*, Gallimard, Paris, 1985, p. 9.

autor reclama para la película la consideración de cine en sentido estricto: «Mis películas no son documentales», afirma con vehemencia. «Salen de las categorías: ni son ficción ni son documental. Es cine verdadero, con un trabajo constante de creación.»⁷ «C'est une fiction du réel», señala en otro sitio.⁸ En tanto que lograda y original obra de arte, que no respeta ninguna limitación genérica, vamos a considerar *Shoah* y tendremos en cuenta los elementos que la acercan al documental y aquellos otros que la emparentarían con la ficción.

De sobras es conocida la radical elección de la que parte el director: evitar cualquier tipo de imagen documental de la época (que es lo que caracteriza a filmes tan representativos como *Memory of the camps*, de Sydney Bernstein, basado en las primeras filmaciones llevadas a cabo tras la liberación de los campos, o *Nuit et brouillard*, de Alain Resnais, realizado en 1955, como conmemoración del décimo aniversario de la liberación). Para Lanzmann, lo propio del exterminio nazi es la manera en que sus autores intentaron borrar todas las huellas de lo acontecido. Así los lugares del exterminio son actualmente con frecuencia, más que *lugares de la memoria*, *lugares de la ausencia*. De ahí la pretensión del cineasta de convocar esa memoria casi perdida a través de la palabra, en una obra que es toda una reivindicación del verbo como espacio de una reviviscencia.⁹ Para ello, armado de una determinación inquebrantable y de una firmeza extrema (once años le llevó la elaboración del film), el director tomará testimonio de representantes de los tres grupos diversamente implicados en el acontecimiento: las víctimas (más precisamente, los sobrevivientes), los verdugos y los testigos presenciales u ocasionales (en una tripartición que resulta coincidente con el título de un libro posterior del his-

⁷ «Tras el Holocausto, los judíos decidieron combatir», *El País*, 14-12-2002.

⁸ «Le lieu et la parole», en *Au sujet de Shoah*, Belin, Paris, 1990, p. 301.

⁹ Hay un elemento muy judío en esta postergación de la imagen (iconoclastia radicalmente defendida por el autor en sus escritos posteriores) y en la primacía otorgada a la palabra.

torizador Raul Hilberg sobre el mismo asunto: *Exécuteurs, victimes, témoins*, en la edición francesa que manejo, y cuyo original inglés es *Perpetrators, victims, bystanders*, 1992).¹⁰ Así van pasando por la pantalla, a lo largo de esas dolorosas nueve horas y media, judíos que fueron víctimas de la persecución y estuvieron en los campos o en los guetos de Varsovia o Theresienstadt (muy principalmente miembros de los *Sonderkommando*, o comandos especiales, quienes realizaban servicios en los campos en relación con el exterminio y, por tanto, aunque solían ser eliminados periódicamente, tenían alguna mayor posibilidad de supervivencia); algunos alemanes miembros de las SS, de los que con astucia y firmeza consigue obtener Lanzmann valiosas informaciones y confesiones; y muchos testigos ocasionales de los hechos (desde ferroviarios y campesinos polacos hasta un correo del gobierno polaco en el exilio, Jan Karski, que visitó el gueto de Varsovia en momentos dramáticos de miseria y postración).

Las imágenes que acompañan a las de estos testimonios suelen ser las de los lugares de la ausencia, como antes hemos dicho (es decir, esos lugares donde ocurrieron los hechos y en los que hoy queda apenas alguna ruina o memorial que dé indicio de ellos —Chelmno, Treblinka, Sobibor, Belzec, Auschwitz-Birkenau—, en algún caso lugares hermosos, casi idílicos); hay también imágenes de poblados polacos, pero asimismo de Corfú o de Suiza o de Israel o de los Estados Unidos (porque éste es un film no sólo babélico —hay testimonios en alemán, en hebreo, en yiddish, en polaco, en inglés, en italiano, con la continua traducción de todo al francés—, sino cosmopolita, pues que sus filmaciones se localizan en muy diversos espacios), y, sobre todo hay imágenes de desplazamientos, de todo tipo de vehículos (desde la barca que abre la película hasta el carro llevado por un caballo enjaezado que circula por las

¹⁰ «Le lieu et la parole», p. 297: «Il y a trois catégories de personnages dans le film: les Juifs, les Nazis et les témoins (les Polonais)». Véase RAUL HILBERG *Exécuteurs, victimes, témoins. La catastrophe juive 1933-1945*, Gallimard, Paris 1994.

calles de Corfú), pero sobre todo de trenes, trenes que van y vienen, de día o de noche, sin descanso. Uno de los símbolos de la película.

Con lo dicho hasta ahora podríamos pensar que la película tiene los elementos propios que configuran un documental. Pero nos equivocaríamos. Escuchemos de nuevo las atinadas palabras de Simone de Beauvoir: «La construction de Claude Lanzmann n'obéit pas à un ordre chronologique, je dirais —si on peut employer ce mot à propos d'un tel sujet— que c'est une construction poétique. Il faudrait un travail plus poussé que celui-ci pour indiquer les résonances, les symétries, les asymétries, les harmonies sur lesquelles elle repose».¹¹

Y es que, en efecto, hay mucho de montaje en este film (que no es propiamente un film de montaje, como sí lo era *Nuit et brouillard*, aunque sabemos que cinco años y medio fueron dedicados a completar su montaje) y también mucho de puesta en escena,¹² como el propio autor reconoce en algunas de las entrevistas que se le han hecho (el tren que conduce hasta Treblinka el maquinista polaco Henrik Gawkowski fue alquilado para la ocasión por el propio Lanzmann, así como la peluquería en Israel donde Abraham Bomba recuerda su trabajo como peluquero en las cámaras de gas, por poner sólo dos —aunque muy relevantes— ejemplos).¹³ Con lo cual nos topamos con elementos que suelen ser más característicos de una obra de creación, de ficción, que de un

¹¹ «La mémoire de l'horreur», p. 13 («La construcción de Claude Lanzmann no obedece a un orden cronológico, diría —si se pudiera emplear la palabra a propósito de semejante asunto— que se trata de una construcción poética. Sería necesario un trabajo más elaborado que éste para indicar las resonancias, las simetrías, las asimetrías, las armonías sobre las que dicha construcción reposa»).

¹² Es una de las cosas que lo diferencia con el posterior trabajo del autor, *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* (2001), donde la puesta en escena es mínima, y que coadyuva a la superioridad cinematográfica de *Shoah*.

¹³ La maestría de la puesta en escena ha sido brillantemente analizada por Vicente Sánchez Biosca en *Cine de historia, cine de memoria*, Cátedra, Madrid, 2006. Por citar dos ejemplos, la intervención del *Sonderkommando* checo Filip Müller, en las páginas 95-102, y la de Abraham Bomba en las páginas 130-132.

documental. Pero es que, además, Lanzmann prescinde del discurrir cronológico propio del relato, puesto que en toda lógica de un relato hay una tendencia a la explicación, algo que él desea evitar («Hier ist kein Warum», «Aquí no hay porqué», es uno de los lemas de su aproximación a los hechos.) Lanzmann apuesta por lo que denomina circularidad de la estructura del film y por la búsqueda de una actualidad intemporal, de una intemporalidad alucinatoria (los entrevistados reviven los hechos del pasado como si fueran presentes, gracias también a una estrategia de conducción a la rememoración traumática, que el director sabe manejar muy bien).

Hay en esta búsqueda de la intemporalidad fuertes connotaciones de tipo mítico (la obsesión del autor por la pregunta sobre *la primera vez* en que algo ocurrió, en que se fue testigo de algo), pero también en la densidad simbólica de ciertas imágenes que querría comentar brevemente. La película se abre con la visión de una barca que se desliza por un río. Un hombre sentado rema, mientras que otro de pie canta una canción. Se nos informa de que este último es Simon Srebnik, uno de los dos únicos sobrevivientes de Chelmno, quien salvó su vida porque, con trece años en la época de los hechos, su canto gustaba a los miembros de las SS. Luego aparecerá en otros momentos del film, evocando el horror de lo vivido. Ahora bien, es difícil no sentir, cuando se contempla esta escena inicial, que estamos en presencia de la barca de Caronte que navega por el río Leteo. Y el mito nos plantea una multitud de asociaciones. Vamos a entrar en el mundo de los muertos, a consumir un descenso a los infiernos. Y ese río que vemos, que es también el río del olvido, ¿será posible que la barca lo esté remontando? ¿Vamos a asistir a una cancelación del trabajo del olvido? ¿A una recuperación de la memoria?

Si pasamos a considerar el testimonio final del film, de nuevo la sensación del mito se apodera de nosotros. Simha Rottem (alias *Kajik*), superviviente de la resistencia en el ghetto de Varsovia, nos cuenta cómo fue a hacer una gestión a la ciudad y al volver por el alcantarillado al barrio judío

se encontró con que el levantamiento había sido aplastado. Todo estaba arrasado. Las calles estaban vacías, no se veía más que ruinas, humo y olor a carne quemada. Ni un alma viviente. Sus últimas palabras son un desafío: «Me acuerdo de un momento en que sentí una especie de tranquilidad, de serenidad, cuando me dije: *Soy el último judío. Esperaré la mañana. Esperaré a los alemanes*». Es ahora el mito del Apocalipsis el que se nos impone o el de la lucha de David contra Goliat. Y percibimos en la decisión osada de este hombre la determinación de un pueblo que, como ave fénix, lleva milenios sobreviviendo a todo tipo de persecución. Pero Lanzmann no se permite —no nos permite— un final consolador. La imagen de cierre es de nuevo la de un ferrocarril que circula al anochecer. La cámara se aproxima poco a poco al convoy que pasa hasta que casi deja de ser reconocible como grupo de vagones y semeja más bien una sombra funesta que se mueve en nuestra dirección.

No son solamente esos momentos inicial y final los que apelan a la significación potente del mito. Cuando la película nos lleva por primera vez a Sobibor, nos muestra el interior de la estación de trenes. Hay una anciana silenciosa sentada en el banco de la sala de espera. Su inmovilidad y silencio nos recuerdan a los de la madre del pintor en la *Composición en gris y negro* de Whistler. ¿Exageraríamos si dijéramos que vemos a una anciana en el interior de una estación, pero que al mismo tiempo percibimos que la aciaga sombra de la Muerte nos aguarda en tan connotado lugar? ¿Y qué decir de determinadas imágenes recurrentes (*leit-motiven*) que llegan a asumir un significado simbólico? La iglesia de Chelmo, donde encerraron a los judíos a la espera de los camiones de gasear; la oscura piedra conmemorativa de Treblinka, donde estuvo la cámara de gas; la muy conocida entrada a Auschwitz-Birkenau, funcionan a lo largo del film como recordatorios de algo que no se debe olvidar: la barbarie de la muerte en masa que aconteció en esos sitios. Y, por supuesto, los continuos *travellings* de desplazamiento de los trenes que llegamos a identificar como Ángeles de la Muerte.

Todos estos mecanismos de tipo simbólico y mítico nos hacen ver que Lanzmann concibe su película en tanto creación artística (poética, como señalaba de Beauvoir). Pero además el director, en la entrevista citada, «Le lieu et la parole», cuando habla del uso que hizo de la puesta en escena, confiesa que tuvo que convertir a los testimonios en actores: «Lo que cuentan es su propia historia. Pero contarla no bastaba. Era preciso que la interpretaran».¹⁴ Se refiere entonces a ellos en cuanto *personajes*. Y, en efecto, como si de una obra de ficción se tratara, vemos que algunos de los entrevistados asumen esta función dramática. Así podríamos distinguir entre personajes principales, secundarios o comparsas. Entre los primeros están los que, por su continua reaparición a lo largo del film, o por la importancia de su testimonio, se destacan sobre el resto. Los hay pertenecientes a las tres categorías a que hacíamos referencia con anterioridad. Víctimas judías (desde Simon Srebnik, que abre el film, hasta Simha Rottem, que lo cierra, pasando por Filip Müller, Richard Glazar, Rudolf Urba o Abraham Bomba, cuyo paso por el film los convierte en figuras memorables), nazis (Franz Suchomel, el *Untersturmführer* de las SS de Treblinka, principalmente, pero también Franz Grassler, el adjunto al doctor Auerbald, comisario nazi del gueto de Varsovia) y testigos (destaquemos, entre ellos, al maquinista de los ferrocarriles a Treblinka, Henrik Gawkowski, o a Jan Karski, antiguo correo del gobierno polaco en el exilio, que pudo ver con sus propios ojos la inhumana situación del gueto de Varsovia, polacos ambos). Estas personas asumen en el film la función de personajes de pleno derecho, como si de Julien Sorel o Bernarda Alba se tratara. Podrían, por tanto, ser clasificados con términos propios de la narratología como protagonistas, antagonistas, coadyuvantes u oponentes. Pero creemos que los representantes de las tres consabidas categorías no agotan el elenco de personajes de la obra. Hay otros dos, muy diferentes, que desempeñan papeles fundamentales: el historiador Raul Hilberg y el propio Claude Lanzmann.

¹⁴ «Le lieu et la parole», p. 301.

Aunque judío y miembro de una familia que padeció en sus carnes la tragedia del exterminio, Hilberg, autor de la obra más importante que sobre el tema se ha escrito (*La destrucción de los judíos europeos*), aparece en el film con un papel peculiar. No es un testigo directo de los hechos, sino un investigador, cuyo particular testimonio procede del estudio y el trabajo de archivo. Es el representante en el film del encuentro entre la memoria y la historia. Y la serenidad con que analiza los hechos no deja de transmitir una profunda condena moral ante la barbarie que refiere. Ese tono sereno lo comparte el otro gran personaje de que hablamos. El autor del film, Lanzmann, que hizo de la empresa de sacar adelante la película el gran reto de su vida y que interviene muy decisivamente en el propio discurrir de las entrevistas que filma. Sin perder la serenidad una sola vez,¹⁵ pero con una firmeza sin desmayo en sus objetivos, consigue puntuar en determinados momentos las declaraciones de los personajes más dudosos (los nazis o los campesinos polacos), al tiempo que con su estrategia de la interrogación paciente e implacable, centrada en los pequeños detalles, consigue provocar en algunos de los entrevistados la reviviscencia traumática de los hechos que presenciaron (destacadamente en los casos de Filip Müller, Abraham Bomba o Jan Karski, que literalmente se rompen emocionalmente ante la cámara y enmudecen o se ponen a sollozar), lo que confiere a los testimonios ofrecidos una enorme carga de autenticidad. Como Velázquez en *Las meninas*, Lanzmann dentro de su obra es el lúcido creador que señorea su creación.¹⁶

¹⁵ En otra entrevista, titulada «Les non-lieux de la mémoire», cuando se le pregunta cómo pudo comportarse amablemente con el SS guardia de Treblinka, si no lo quería matar, responde: «Je voulais le filmer. Qu'il parle. Le tuer avec la caméra» (*Au sujet du Shoah*, p. 287).

¹⁶ Esta importante función en el interior del film se corresponde con un hecho que Sánchez Biosca ha señalado: el modo un tanto excesivo en que Lanzmann ha capitalizado la interpretación que se debe dar a su obra. Respecto a lo cual, y a propósito de la iconoclastia del autor, le hace una crítica Georges Didi-Huberman poniendo en su boca esta hipotética expresión: «Soy la imagen total de *Shoah*, luego puedo destruir todas las (otras) imágenes de la Shoah» (*Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Paidós, Barcelona, 2005, p. 148). También Tzvetan Todorov, en

Señalábamos antes que la opción radical del director consistía en prescindir de cualquier imagen documental de archivo para centrar en la palabra (esa morada del ser) el proceso de recuperación de la memoria. Y, en efecto, *Shoah* es un film predominantemente oral, donde todo se convoca o transparece a través del discurso de los personajes. Ahora bien, ese discurso presenta innumerables tonalidades que contribuyen a la sensación de inagotabilidad que es propia de la obra. Desde la firmeza inquebrantable, no exenta de reticencia, del autor, hasta la hondura del sosiego y serenidad de Hilberg, pasando por el hechizo hipnótico del relato que como un ensalmo hace Filip Müller, el dramatismo testimonial de Jan Karski, la banalidad autocomplaciente de Franz Suchomel o el regocijo poco disimulado de ciertos campesinos polacos.

Pero si tocamos el tema del lenguaje, una de las aportaciones del film es la constatación del uso perverso que del lenguaje hicieron los nazis, con su constante utilización del eufemismo, que se pretende neutro y se muestra deshumanizador. Los sobrevivientes Motke Zaïdl e Ithzakh Dugin cuentan que, cuando los nazis les hicieron desenterrar los cadáveres de Vilna (para quemarlos y hacer desaparecer los rastros), les prohibieron emplear las palabras «muerto» o «víctima». Tenían que decir *Figuren* (muñecos) o *Schmattes* (que en el film traducen como «chiffons», es decir, trapos, retales). Poco después se refieren a que los cadáveres, para los alemanes, «eran mierda..., no eran nada». Más adelante, cuando aparecen los nazis, les acompaña su jerga habitual: las deportaciones son «acciones de transferencia», asesinar es «tratar» (*auf zunehmen*) o «acabar» (*ab fertig*), «curar con una píldora» si se trata de hacerlo con un disparo en la nuca. Gasear es dar el «tratamiento especial» (*Sonderbehandlung*) y ya sabemos todos que ominosa acción se escondía bajo el término de «solución final» (*Endlösung*). Como deplorara George Steiner en «El milagro hueco» (1959) de *Lenguaje y silencio*, al hablar

su breve y enjundioso comentario del film (*Face à l'extrême*, Points, Paris, 1991, pp. 248-255), le pone algún reparo al excesivo *parti pris* (selección maniquea de los entrevistados, absolutización y ausencia de comprensión de la Shoah...) de la posición del autor.

de la revitalizada Alemania del milagro, «lo que ha muerto es el idioma alemán». Y hacía culpable de ello especialmente a los nazis, con quienes «las palabras perdían su significado original y adquirirían acepciones de pesadilla».¹⁷

Al final de la primera parte, mientras se nos muestran imágenes aparentemente neutras del complejo industrial del Ruhr, el propio Lanzmann lee uno de los únicos dos documentos que aparecen en el film.¹⁸ Se trata de un despacho, clasificado como Asuntos Secretos del Reich, fechado en Berlín el 5 de junio de 1942, que lleva por título «Cambios para vehículos especiales actualmente en servicio en Kulmholf (Chelmno) y para aquellos que están en construcción». Puesto que resulta un ejemplo elocuente y escalofriante de ese uso perverso que los nazis hicieron del lenguaje, lo insertamos aquí, a pesar de ser cita larga, en la traducción de Sánchez Biosca:¹⁹

Desde el mes de diciembre de 1941, 97.000 han sido tratados (*verarbeitet*, en alemán) por estos tres vehículos en servicio sin mayores incidentes. Sin embargo, teniendo en cuenta las observaciones hechas hasta hoy, se imponen los siguientes cambios técnicos:

1) La carga normal de las camionetas es generalmente de nueve a diez por metro cuadrado. En nuestros vehículos Saurer, que son muy voluminosos, la utilización máxima del espacio no es posible; no a causa de una eventual sobrecarga, sino porque un cargamento excesivo podría afectar a la estabilidad del vehículo. Así pues, una disminución del espacio de carga se hace necesaria. Sería indispensable reducir ese espacio en un metro, en lugar de tratar de resolver el problema como hasta ahora, disminuyendo el número de piezas cargadas. Además, esto acarrea un alargamiento del tiempo de las operaciones, pues el espacio vacío también debe de llenarse con el monóxido de carbono. En cambio, si se disminuye el espacio de carga, cargando completamente el vehículo, el tiempo de la operación puede reducirse considerablemente. Los fabricantes nos dijeron en una ocasión que reducir el tamaño de la parte trasera de la camioneta acarrearía un desequilibrio indeseable. El tren delantero, según ellos, estaría sobrecargado. De hecho, el

¹⁷ GEORGE STEINER, *Lenguaje y silencio*, Gedisa, Barcelona, 2003, pp. 133 y 139.

¹⁸ El otro es una carta del rabino de Grabow a sus amigos (19-1-1942), en la que les refiere cómo se está asesinando a los judíos en Chelmno. También la lee Lanzmann.

¹⁹ *Cine de historia, cine de memoria*, pp. 133-134.

equilibrio se restablece automáticamente, porque la mercancía cargada muestra durante la operación una tendencia natural a atropellarse contra las puertas traseras y a menudo se la encuentra acostada allí al final de la operación. De esta manera no se produce una sobrecarga en el tren delantero.

2) Es necesario proteger la iluminación de la destrucción mejor de lo que lo ha sido hasta el momento. Las lámparas deben ser cubiertas por rejillas de acero para evitar que sean dañadas. La práctica ha demostrado que se puede prescindir de ellas, pues nunca han sido utilizadas. Sin embargo, se ha observado que en el momento de cerrar las puertas, el cargamento siempre se abalanza hacia ellas cuando llega la oscuridad. Ello se debe a que el cargamento se precipita naturalmente hacia la luz cuando oscurece, lo que hace difícil el cierre de las puertas. Además, se ha podido observar que debido a la naturaleza inquietante de la oscuridad, los gritos estallan siempre en el momento del cierre de las puertas. Sería, pues, oportuno, encender las luces antes y durante los primeros minutos de la operación.

3) Para una mejor limpieza del vehículo, es necesario situar un orificio de drenaje bien tapado en el medio del suelo. La tapadera del orificio, de un diámetro de 200 a 300 milímetros, será provista de un sifón plano de forma tal que los líquidos fluidos puedan evaporarse durante el funcionamiento. Durante la limpieza, el orificio de desagüe se utilizará para evacuar las inmundicias.

Los cambios técnicos arriba mencionados deben ser aplicados a los vehículos actualmente en servicio sólo cuando éstos deban ser reparados. Respecto a los diez vehículos nuevos encargados a Saurer deben estar, en la medida de lo posible, equipados con todas las innovaciones y cambios que el uso y la experiencia han demostrado necesarios.

Sometido a la decisión del Gruppenleiter II D, SS Obersturmbannführer Walter Rauff. Firmado: Just.

Sobran comentarios. Si Auschwitz ha sido alguna vez denominado como *Arschloch der Welt*, el agujero del culo del mundo, aquí nos encontramos sin duda ante el agujero del culo del lenguaje. Y no podemos menos que recordar las advertencias de George Orwell en «Politics and the English language» (1946) sobre cómo una de las mayores tragedias de nuestro tiempo era el corrompido uso del lenguaje que los sistemas totalitarios habían impuesto y cómo cualquier devastación en el empleo de éste conlleva una disminución en la conciencia del hombre y en su cualidad humana. El abuso del eufemismo en la jerga actual de la *political correctness* no permite abrigar grandes esperanzas respecto a los usos políticos del lenguaje.

Nos acercamos al final de nuestro trabajo. Hemos hecho hincapié en algunos de los aspectos que evidencian la profunda elaboración estética del film. Simone de Beauvoir decía con justicia que es difícil imaginar «une pareille alliance de l'horreur et de la beauté» (una alianza similar de horror y belleza). Y cierto es que, cuando lo contemplábamos, nos venía alguna vez a las mentes esa formulación de Macbeth, que da el tono de la tragedia justo en sus momentos iniciales: «Jamás he visto un día tan hermoso y cruel» (*a foul and fair a day*). Sin embargo, el objetivo de *Shoah* es esencialmente de carácter ético. Dar voz a los sobrevivientes del exterminio, aludir por medio de la memoria al sufrimiento inconcebible de las víctimas y, como dice el director, acompañarlos en una segunda muerte.²⁰

¿Cómo se conjuga esa paradoja de la necesidad de una original creación estética para dar salida a profundas manifestaciones de carácter moral? Roland Barthes lo expresó inmejorablemente en un texto en que se hacía cargo del problema:

Un amigo acaba de perder a un ser querido, y quiero expresarle mi condolencia. Me pongo a escribirle espontáneamente una carta. Sin embargo, las palabras que se me ocurren no me satisfacen: son «frases»: hago «frases» con lo más afectivo de mí mismo; entonces me digo que el mensaje que quiero hacer llegar a ese amigo, y que es mi condolencia misma, en resumidas cuentas podría expresarse en unas pocas palabras: *Recibe mi pésame*. Sin embargo, el fin mismo de la comunicación se opone a ello, ya que sería un mensaje frío, y por consiguiente, de sentido *contrario*, puesto que lo que quiero comunicar es el calor mismo de mi sentimiento. La conclusión es la de que, para dar vida a mi mensaje (es decir, en resumidas cuentas, para que sea exacto), es preciso no sólo que lo varíe, sino además que esta variación sea original y como inventada.

En esta sucesión fatal de condicionamientos reconozco a la literatura misma (que mi mensaje final trate de escapar a la «literatura» no es más que una variación más, una argucia de la literatura). Como mi carta de pésame, todo escrito sólo se convierte en obra cuando puede variar, en determinadas condiciones un mensaje primero (que quizá también él sea: *amo, sufro, compadezco*). Estas condiciones de varia-

²⁰ Lanzmann confesaría su propósito de «ressusciter ces gens, et les tuer une seconde fois, avec moi; en les accompagnant» (*Au sujet de Shoah*, p. 291).

ciones son el ser de la literatura... Esa originalidad es, por el contrario, el fundamento mismo de la literatura; ya que sólo sometiéndome a su ley, tengo posibilidades de comunicar con exactitud lo que quiero decir; en literatura, como en la comunicación privada, cuanto menos «falso» quiero ser, tanto más «original» tengo que ser, o, si se prefiere, tanto más «indirecto».²¹

Con que cambiemos el término de literatura por el de arte, veremos que la estrategia que postula Barthes es en gran medida la que sigue Lanzmann en la creación de su obra. Sólo a través de la creación de una gran obra de arte entendía su autor (como hemos entendido muchos de sus comentaristas) se podía dar digno testimonio de lo que para él constituye el más horrendo y desconcertante misterio del siglo XX.

Hemos titulado este trabajo «Instrucciones para ver *Shoah*» y no estamos seguros de haberlas ofrecido con nitidez. En todo caso no podemos pedirle al lector que salga corriendo a ver el film, como se suele hacer con cualquier producto de consumo banal o con obras valiosas de no difícil acceso, sino instarle a que se dote de una actitud de sosiego contemplativo, que conjugue la profundidad moral con la apertura estética, y se disponga a tener una de las mayores experiencias que le puede procurar el arte de las imágenes en movimiento.

²¹ ROLAND BARTHES, *Ensayos críticos*, Seix-Barral, Barcelona, 1977, pp. 12-13.

UNA PELÍCULA TERMINABLE E INTERMINABLE

*Javier Alcoriza*²²

Al comienzo de *Pourquoi Israël* (¿Por qué Israel?, 1973), un grupo de niños israelíes visita las salas del Museo del Holocausto. La cámara de Lanzmann capta la atención que los niños prestan a las imágenes y textos que dan muestra de la catástrofe de los judíos europeos. En otra secuencia, los mismos niños, agrupados en torno a su guía, expresan su asombro por lo que acaban de ver. Habrá víctimas del Holocausto que se cuenten, desde luego, entre los antepasados de esos niños. Con el principio de *Pourquoi Israël* y el final de *Shoah* (ubicado en otro museo, el de los combatientes del gueto), el director habría unido visualmente la historia de sus dos películas. (Vale la pena recordar que en *Shoah*, salvo circunstancialmente, no aparece ningún niño; aquí habla la hija de uno de los supervivientes de Chelmno, una joven que revela —y recuerda— la resistencia de su padre a hablar de su pasado, como si ahora ya pudiera ser capaz de escuchar. Los niños no estarían aún en condiciones de escuchar la historia, pero los niños de *Pourquoi Israël* visitan el Museo del Holocausto, y podemos suponer que muchos niños

²² JAVIER ALCORIZA ES PROFESOR ASOCIADO DE FILOSOFÍA EN LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA Y AUTOR DE *La patria invisible. Judaísmo y ética de la literatura* (2010).

lo han hecho antes que estos, incluso que la visita al Museo sería otro *rite of passage* para los niños israelíes. Los niños israelíes han de saber, aunque aún no sean capaces de comprender, la magnitud del horror padecido por las víctimas del Holocausto en Europa. Ver y leer, parece sugerir la comparación, no nos hará tan sabios como escuchar; escuchar a otro ser humano despierta más que ninguna otra situación la capacidad de respuesta, y toda respuesta dada a un ser humano que haya hablado representará por sí misma una acción o podrá ser el preámbulo de una acción. Los niños israelíes que visitan el museo deben saber, pero aún no están obligados a responder.) En *Pourquoi Israël* vemos también a otros niños que cenan con sus padres o juegan al fútbol en la calle. Tal vez una primera respuesta a la pregunta del título de Lanzmann esté dada en esas escenas de una infancia normal, vivida entre los márgenes de una de las más anormales historias de la humanidad. Israel responde a la pregunta de su porqué al ofrecer una patria a estos niños. Sin embargo, esta no sería la única respuesta a la pregunta sobre la necesidad del Estado de Israel. El contexto de la película de Lanzmann, como sabemos, es mayor. Israel no es sólo una tierra para los niños; también es una tierra para los ancianos. La consideración abstracta sobre la oportunidad brindada a los niños cedería su lugar a la imagen concreta de los inmigrantes rusos que esperan entrar en Israel. Por las preguntas de Lanzmann, nos enteramos de que uno de los inmigrantes de aspecto más llamativo, el georgiano que aguarda su turno sentado en el aeropuerto, tiene más del doble de años que el propio Estado de Israel. El país de muchos de estos damnificados es más joven que ellos, pero todos saben que la tierra que les acoge es mucho más antigua. (Uno de ellos dice haber esperado dos mil años para rezar junto al Muro de las Lamentaciones.) La única «propiedad mobiliaria» (por emplear el término de Sartre) de estos judíos de la diáspora sería pertenecer a un pueblo que se habría mantenido fiel a la fe de sus antepasados, que no habría llegado a asimilarse por completo a los pueblos con los que han convivido. (Cabe recordar al respecto otros dos testimo-

nios: uno de los inmigrantes declara que sus manos vacías son su único «dinero en metálico»; el padre de la familia que se dirige a Arad afirma que, aun sin saber yidish ni ser religioso, su alma nunca ha estado por completo asimilada.) A esas alturas de la película de Lanzmann advertimos que para responder a la pregunta por la necesidad de Israel hará falta escuchar más historias. En otra escena vemos a los jóvenes paracaidistas del ejército de Israel en la ceremonia de jura de su cargo. Por los subtítulos, el director informa al espectador de que, junto a su arma, cada soldado recibe un libro que no es un reglamento militar, sino una Biblia.²³ Sabemos que a los niños que visitaban el Museo del Holocausto se los instruirá para que defiendan su patria, que es el Estado de Israel —el único que ha abierto sus fronteras a emigrantes de todos los países con el solo requisito de su condición judía—, la tierra de sus antepasados. Pertenecer al pueblo judío, no «ser religioso», habría pasado a ser el elemento de cohesión fundamental del Estado de Israel, y esa multiplicidad que ya resulta inseparable de la condición judía se habría trasladado a la naturaleza misma del Estado, que no podría sobreponerse ni limitarse a su dimensión religiosa. El Estado de Israel sería tanto un estado judío como un estado de los ciudadanos. (Un estado de los ciudadanos vendría a ser un «estado herético» desde un punto de vista ortodoxo, aunque, como dice uno de los israelíes entrevistados por Lanzmann, «hay una gran diferencia entre vivir bajo un régimen infiel y bajo un régimen herético».) A la pregunta sobre la necesidad del Estado de Israel subyace la pregunta por la índole misma de ese Estado, y a esa pregunta subyace también la pregunta por la identidad de los judíos. (La cuestión de la identidad se plantea varias veces en

²³ SHLOMO BEN-AMI, *¿Cuál es el futuro de Israel? Una entrevista de Yves Charles Zarka, Jeffrey Andrew Barash y Elhanan Yakira*, trad. de C. Gómez, Ediciones B, Madrid, 2002, pp. 24-25: «¿Sabe usted cuál es la razón por la que Ben Gurión tenía una gran admiración por la Biblia? Porque para él la Biblia no era el judaísmo. El judaísmo era el Talmud, era la existencia judía durante dos mil años. Ben Gurión quería romper con todo ello, volver a la existencia soberana, terrestre y real de los hebreos a través de la Biblia».

Pourquoi Israël; el intercambio más revelador, a mi juicio, se produce cuando un judío ortodoxo declara a Lanzmann que todo judío es «un buen judío»; Lanzmann le pregunta si también son buenos aquellos judíos americanos que son gánsteres, a lo que aquél le responde que «todos tenemos un poco de gánsteres». Que el bien y el mal forman parte de la naturaleza humana, que no son algo exterior, como en la visión maniquea del mundo, sino un hecho propio al que hay que hacer frente, sería la respuesta específica del judaísmo a la pregunta genérica sobre la condición humana.)

Para avanzar con la respuesta a la pregunta sobre el porqué de Israel, Lanzmann nos habría hecho retroceder en el tiempo con su siguiente película hasta el Holocausto. *Shoah* (1985), que triplica en extensión a *Pourquoi Israël*, podría servir para zanjar la cuestión sobre la fundación del Estado de Israel, aunque no servirá para zanjar la «cuestión judía». La cuestión judía, rescatada como la cuestión de la identidad de los judíos, se prolongaría en cada uno de los testimonios de los supervivientes recogidos por el director de *Shoah*. Hay una semejanza inicial entre las dos películas que debería subrayarse para advertir hasta qué punto la cuestión judía no habría quedado resuelta, sino replanteada con la fundación de Israel: la semejanza estriba en la disparidad de las personas que constituirían la entidad del pueblo judío dentro y fuera de Israel. Uno de los interlocutores de Lanzmann en *Pourquoi Israël* se refiere explícitamente a ella como condición misma de la venida de los judíos; en *Shoah*, la disparidad no sería sólo geográfica (la película nos lleva tanto a los centros de exterminio como a los distintos lugares de residencia de los supervivientes), sino también lingüística, de modo que la traducción simultánea y los subtítulos se vuelven indispensables para seguir el hilo de las historias. Los judíos hablan desde diversas ciudades del mundo y se expresan en diversas lenguas, y algunos de ellos han decidido regresar a Israel tras un largo exilio (¿se puede recordar un exilio de dos mil años?). Lo que resultaría evidente es que no somos capaces de reconocer a estos judíos por los caracteres —como el territorio y la lengua— por los que seríamos capa-

ces de reconocer a los miembros de cualquier nación, aunque Israel haya llegado a ser, en cierta medida, una nación como las demás. Que sea en cierta medida como las demás supondría también, en efecto, que en cierta medida Israel fuera un Estado como ningún otro, y que aquello que lo distingue de los demás habría sido, precisamente, el «parámetro religioso» que ha dejado de ser el único de los parámetros que nos permiten hacernos una idea de su constitución actual. (Como afirma un interlocutor de Lanzmann en *Pourquoi Israël*, ninguna fórmula de normalidad funciona a la vez para Israel y las demás naciones; en ese sentido no ha de sorprendernos que la lucha por la supervivencia de los judíos, sobre la que se habría basado la narración de *Shoah*, se vinculara con la lucha por la supervivencia del Estado de Israel, a la que apuntaría la siguiente película de Lanzmann, *Tsahal*.)

Con todo, gran parte de la fuerza de atracción que ejerce *Shoah* sobre el espectador que se interesa por la cuestión judía se debe también al testimonio de los testigos del crimen y de los verdugos. Una palabra clave al respecto, que sólo se pronuncia una vez en las nueve horas de la película, sería «antisemitismo».²⁴ Según la mujer alemana que vino a residir a la región ocupada por los alemanes, la diferencia que había entre los judíos y los polacos es que los judíos fueron exterminados. La película revela el rastro de indiferencia, de compasión inducida por la evocación, en el mejor caso, que habría dejado el exterminio en los lugares mismos en que tuvo lugar. (En una de las secuencias, en la estación de Sobibor, el director trata de averiguar cuál fue el desaparecido límite del campo de exterminio; el paso del tiempo, no obstante, no ha borrado todas las huellas: aún se conservan el «castillo» y la iglesia de Chelmno, y las casa de los judíos

²⁴ Lanzmann le pregunta si había antisemitismo en Corfú al presidente de la comunidad judía, que poco antes le ha descrito cómo habían presenciado los cristianos la detención de los judíos: «La gente se había reunido. / Poco a poco, los cristianos se dieron cuenta de que reunían / a los judíos. Se reunieron ahí. / Y eso, ¿para qué? / Para ver el cine. / Esperemos que eso no vuelva a pasar nunca». CLAUDE LANZMANN, *Shoah*, prefacio de Simone de Beauvoir, trad. de F. de Carlos Otto, Arena Libros, Madrid, 2003, pp. 136-137.

siguen en pie, ocupadas ahora por los vecinos polacos que recuerdan los nombres y oficios de las víctimas expoliadas.) Como es evidente, *Shoah* no trata sobre la historia del antisemitismo, sino de la memoria viva de su manifestación más «brutal» (una palabra que suena en boca de uno de los dos supervivientes de Chelmnó). Las reflexiones sobre ese aspecto de la cuestión judía ya las habría firmado Jean-Paul Sartre en un texto que el director debía conocer, un texto escrito cuando las matanzas aún no habían concluido.²⁵ La insistencia de Sartre en considerar la situación a la que respondería la actitud auténtica o inauténtica del ser humano mostraría tanto la fuerza como la debilidad de su punto de vista. Por supuesto, la fuerza de sus reflexiones debía ser la fuerza de la denuncia. Los crímenes del antisemitismo habrían tenido como aliados a los defensores de la «Francia real» (frente a la «Francia legal», que habría amparado en principio la emancipación de los judíos). El antisemita, «poeta de la propiedad inmobiliaria», se habría escudado en este sentimiento nacional para no llevar a cabo examen alguno de sí mismo. El antisemitismo, como una reedición del maniqueísmo, habría implicado clasificar a los seres humanos según un criterio de mera exterioridad. El discurso del antisemitismo no se apoyaría en datos históricos, sino que habría alimentado una pasión capaz de contaminar al ser humano en su totalidad. El diagnóstico de Sartre alcanzaba a los cómplices pasivos del antisemita apasionado, al «antisemita de segunda mano», y también al demócrata. Sartre habría señalado el fracaso de la asimilación como resultado del postulado mismo con el que la democracia había tolerado en su seno la presencia de los judíos. El postulado democrático se habría fundado en el espíritu analítico que había presidido el movimiento ilustrado en Europa. Si el antisemita se ofusca al señalar al judío como encarnación del mal, el demócrata yerra al desencarnar al judío en la repre-

²⁵ JEAN-PAUL SARTRE, *Reflexiones sobre la cuestión judía*, trad. de J. Bianco, Sur, Buenos Aires, 1960. Sobre la historia del antisemitismo, puede verse SAUL FRIEDLÄNDER, *¿Por qué el Holocausto? Historia de una psicosis colectiva*, trad. de F. Warschaver, Gedisa, Barcelona, 2004.

sentación del ser humano universal. El bagaje del ilustrado habría sido insuficiente para defender al judaísmo del antisemitismo. Las reflexiones de Sartre derivaban hacia un «liberalismo concreto» y una «revolución socialista» que permitiría superar el *impasse* al que habría llegado la sociedad francesa (o europea) a la hora de abordar la cuestión judía.²⁶ Pero la debilidad de las reflexiones de Sartre residiría en haber insistido en la matriz económica y social del antisemitismo. (De nuevo será oportuno fijarse en dos momentos de las películas de Lanzmann: en la secuencia en el puerto de Ashdod en *Pourquoi Israël*, que alterna con la descripción del *kibbutz* en términos de un «régimen justo», los trabajadores no se inmutan al oír al director preguntarles por la «lucha de clases», como si hubiera habido que esperar a la fundación de Israel para dar con una sociedad en que la extinción del antisemitismo fuera el resultado de la auténtica solidaridad!; en *Shoah*, Lanzmann subraya las alusiones a la nueva riqueza de la que disfrutaban los polacos que vinieron a usurpar las casas de los judíos; en una ocasión, se hace eco de una polaca sin estudios que alude a que eran los judíos quienes tenían el «capital».)

Que Sartre pudiera tener razón sobre el hecho de que la democracia liberal no garantizaba la solución de la cuestión judía frente al empuje del antisemitismo, del «hombre de las multitudes», no nos impide pensar que pudiera tener razón por los motivos equivocados. La democracia liberal no habría proporcionado la manera de solucionar la cuestión judía porque la cuestión judía no habría de tener una solución política. Por el contrario, la cuestión judía podría ser tomada como exponente de la imposibilidad de solucionar políticamente los problemas que resultan consustanciales a la naturaleza humana. Así lo habría manifestado Leo Strauss en su «Prefacio a *Crítica de la religión de Spinoza*», al relacionar el exilio con la fundación del Estado de Israel: «La fundación del Estado de Israel es la modificación más profunda que haya ocurrido del *Galut*, pero no es el fin del *Galut*: en

²⁶ JEAN-PAUL SARTRE, *Reflexiones sobre la cuestión judía*, p. 137.

el sentido religioso, y tal vez sólo en el sentido religioso, el Estado de Israel es una parte del *Galut*. Se pueden resolver los problemas finitos y relativos; los problemas infinitos y absolutos no pueden resolverse. En otras palabras, los seres humanos nunca crearán una sociedad libre de contradicciones». ²⁷ No se trataría, por tanto, de saber hasta qué punto la democracia podía resolver la cuestión judía, sino de reconsiderar desde un punto de vista filosófico (el de la filosofía política), si el examen de la cuestión judía habrá de ayudarnos a juzgar la naturaleza y mejorar la calidad del experimento democrático. La memoria del Holocausto —la visión de *Shoah*— arrojaría más que una sombra de sospecha sobre la pregunta de si una comprensión cabal de la verdadera religión no ocupará el centro mismo de los esfuerzos por aspirar a vivir bajo el mejor régimen político, así como aún quedarían pendientes de resolver las dudas que aún suscita la presencia o influencia de las estructuras de poder eclesiástico que no mostraron una posición inequívoca frente a los atropellos de los que fueron víctimas los judíos. (En su prefacio al *Breviario del odio*, de Leon Poliakov, François Mauriac, tras admitir que «no tuvimos el consuelo de escuchar al sucesor de Simón-Pedro condenar claramente... la crucifixión de esos innumerables «hermanos del Señor», afirma que la responsabilidad del crimen recae «sobre todos los testigos», pero añade, como si fuera posible atisbar una luz de esperanza en medio de la desolación descrita en esa obra: «Depende de nosotros que los mártires no hayan sido torturados en vano». La escena de la multitud reunida en torno a Simon Srebnik frente a la iglesia de Chelmno en *Shoah* daría cuenta por sí misma de lo lejos que estarían los

²⁷ LEO STRAUSS, *Liberalismo antiguo y moderno*, trad. de L. Livchits, Katz Editores, Buenos Aires, 2007, pp. 329-330. Véase el correlato literario en ISAAC BASHEVIS SINGER, *Sombras sobre el Hudson*, trad. de trad. de R. Henelde y J. Abecassis, Ediciones B, Barcelona, 2002, p. 592: «En el caso de los judíos, se trataba de una profunda fe junto a un interminable exilio. Si se elimina una de estas dos condiciones principales, todo se desmorona. Cuando se desvanece la fe, los judíos se asimilan; y si les concedes un país, matarán exactamente igual que los gentiles. Ni la fe ni el exilio se crean artificialmente».

católicos polacos que asistieron al martirio de impedir que aquella tortura hubiera sido en vano.)²⁸

El historiador George Bensoussan ha integrado testimonios de *Shoah* en su *Historia de la Shoah*. Este librito, incluso después de las grandes obras historiográficas dedicadas al Holocausto, insiste en la imposibilidad de superar o salvar este «agujero negro» desde el punto de vista del sentido de una civilización que habría estado marcada por la «modernidad del bio-poder»: «[La *shoah*] interroga una civilización que, mucho antes de 1933, determina “umbrales de humanidad”». ²⁹ De entrada, todo régimen político que no observara en adelante la humanidad misma —recordemos que la definición jurídica del «crimen contra la humanidad» habría permitido procesar a algunos culpables durante la posguerra— como el umbral de todos sus procedimientos debería quedar en entredicho. Sin embargo, la historia de Europa, así como la historia de la presencia de las naciones europeas en otras partes del mundo, habría acumulado tantos casos en sentido contrario que no debería ser omitido el esfuerzo por mantener tan vivo como fuera posible el recuerdo de la decisión de «hacer desaparecer» de la tierra al pueblo judío. (Recordemos además el problema de lo que habría implicado en Israel hacer justicia a Eichmann en Jerusalén: el riesgo de volver la página del genocidio.) La voluntad en *Shoah* de recuperar el testimonio de los supervivientes manifiesta esa voluntad de no permitir que sea olvidado aquello que, sin embargo, parece preciso olvidar para seguir viviendo. (Esta dificultad se traduciría, desde el punto de vista teológico, en la dificultad de conmemorar el Holocausto en el calendario judío, como ha explicado Emil Fackenheim.)³⁰ Esa faceta de

²⁸ LEON POLIAKOV, *Breviario del odio. Los judíos y el Tercer Reich*, prefacio de François Mauriac (sin n. del trad), Stilcograf, Buenos Aires, 1954, pp. 10-11; véanse también las pp. 347, 353, 357, 360, 363.

²⁹ GEORGES BENSOUSSAN, *Historia de la Shoah*, trad. de J. C. Moreno Romo, Ánthropos, Rubí, 2005, p. 134.

³⁰ «La angustia irredenta de Auschwitz debe estar siempre presente con nosotros, incluso si está pasada *para* nosotros. *Yom Ha-Shoah no puede ahora ni nunca ser asimilado al día 9 de av.*» (9 de av, *Tisha be-av*, es el día en que se recuerdan las dos destrucciones del templo.) EMIL L. FACKENHEIM,

una larga —potencialmente interminable— elaboración del duelo por el pueblo judío sería uno de los elementos inherentes a la película de Lanzmann. Las reflexiones sobre el antisemitismo y las consideraciones sobre la relación entre la religión y la democracia, o la revisión del problema teológico-político en nuestro tiempo, resultarían accesorias frente al compromiso que el director habría suscrito con la palabra de los supervivientes (una palabra que traduciría el nombre imperecedero que se invoca en la cita inicial de Isaías).

Ese compromiso del director con la palabra de los supervivientes se habría manifestado también a la hora de captar los silencios en los que recuerdan, a distancia o sobre el terreno, la catástrofe de su pueblo. Nada más comenzar la película, Simon Srebikik rompe a hablar al final para decir que aquello fue algo que no se puede contar. El propio Srebnik, más adelante, cuando le oímos describir su improbable supervivencia, la asocia a la soledad en la que se encontraría como el último hombre sobre la tierra. Esa soledad última del superviviente como el último hombre se haría eco del «abandono» al que hacía alusión el miembro del *Sonderkommando* Filip Müller como testigo de excepción del asesinato de masas en Auschwitz. La interpelación sobre los desaparecidos había tenido lugar en la sobrecogedora escena de los judíos de Corfú, donde vemos a un artesano mostrar enmudecido las fotografías de su padre, su hermano y sus sobrinos (la única imagen que muestra distintamente a víctimas de la Shoá). Ese recuerdo de la soledad de los judíos tendría un peso mayor que cualquiera de las enseñanzas que pretendiéramos extraer de la película de Lanzmann, aunque la soledad no habría de ser la última palabra de los judíos que han sobrevivido al exterminio.³¹ Una de las últimas palabras de *Shoah*, a pesar de esa recurrente soledad, habría sido

Reparar el mundo. Fundamentos para un pensamiento judío futuro, trad. de T. Checchi González, Sígueme, Salamanca, 2008, p. 363.

³¹ ZALMEN GRADOWSKI, *En el corazón del infierno. Documento escrito por un Sonderkommando de Auschwitz – 1944*, ed. de Ph. Mesnard y C. Saletti, trad. de V. Fiszbein y J. C. Moreno Romo, Ánthropos, Rubí, 2008, p. 69: «Me he quedado solo en el mundo». «Sentí qué solos estábamos» (p. 152).

la de la resistencia. Habla Simha Rotten: «Sí, estaba todo el tiempo solo. / Aparte de la voz de mujer, de la que he hablado / y de un hombre con el que me encontré cuando salí / de las alcantarillas, / yo estuve solo a lo largo de todo mi recorrido por el gueto; / no encontré una sola alma que estuviera viva. / Y recuerdo un momento / en el que experimenté una especie de tranquilidad, / de serenidad, / en que yo me dije: “Yo soy el último judío, / voy a esperar la mañana, / voy a esperar a los alemanes”». A la vista de los escasos medios con los que contaron, el historiador Yehuda Bauer ha observado que lo que debería asombrarnos no es la aparente pasividad, sino la contundente resistencia ofrecida por los judíos que tomaron las armas. Que la resistencia resultaba previsiblemente abocada al fracaso lo corroboran, por ejemplo, el relato de Rudolf Vrba en Shoah sobre su entrevista con Fred Hirsch o las líneas de Zalmen Gradowski del segundo manuscrito de *En el corazón del infierno*: «Poco a poco fue debilitándose en ellos la aspiración de combatir. El instinto de supervivencia innato impidió que emergiera a la superficie el profundo impulso de combate, de venganza y de defensa de su vida». ³² La resistencia, según esas palabras, debía ir más allá de la supervivencia. Vale la pena anotar que, en la medida en que así fue, y en que los casos de resistencia fueron por ello aparentemente más desesperados, el pensamiento posterior al Holocausto, como ha subrayado Fackenheim ha establecido una correlación capaz de incitar a los judíos a obedecer la *mitzvah* (o mandamiento) 614, que les prohíbe «otorgar a Hitler victorias póstumas». Dice Fackenheim: «En la medida en que nos desplazamos del pasado judío a una proyección del futuro judío, percibimos que esta ultimidad ontológica—un *novum* inagotablemente asombroso, tal como el Holocausto es un *novum* de inextinguible horror— es la sola base, aquí

³² ZALMEN GRADOWSKI, *En el corazón del infierno*, p. 80. Al comienzo del primer manuscrito, Gradowski menciona los tres factores que «influyeron para facilitarle al demonio [...] en el proceso de exterminación de nuestro pueblo. El factor colectivo fue que vivíamos entre el pueblo polaco... integrado por grandes bestias antisemitas... El primero de [los factores individuales fue] los vínculos familiares... El segundo factor fue el instinto vital» (pp. 13-15).

y desde ahora, para una existencia judía, sea ésta religiosa o secular, que no sufra permanentemente del temor de que, de encontrarnos allí y entonces y no aquí y ahora, *todo* —Dios y el hombre, los mandamientos y las promesas, la esperanza y los miedos, las alegrías y las penas, la vida misma e incluso el modo humano de morir— sería *indiscriminadamente* presa de la lógica nazi de destrucción». ³³

Una conclusión de este tránsito del cine de Lanzmann a las nociones teológicas sería que la cuestión judía entraña a su vez, como hemos visto, múltiples cuestiones a las que tampoco resultará fácil dar respuesta más de veinte años después del estreno de la película; y un mérito indudable de *Shoah* sería haber hecho imborrable sobre la pantalla lo que siempre correrá el riesgo de volverse invisible para la vida y memoria de muchos espectadores. Como podía suponer el director, la reacción del público habrá de formar parte de la historia de *Shoah*. Si las personas entrevistadas han sido capaces de recordar y hablar, el espectador habrá de ser capaz de escuchar y responder. Por fin, no podemos olvidar que, a pesar de su ambición histórica y documental, *Shoah* es el producto de un remanente. Maimónides había sentenciado que cualquier judío asesinado sin ninguna otra razón que la de ser judío debía ser considerado santo. Por medio de *Shoah*, el cine se habría convertido aquí en un lenguaje eficaz de la cadena viva de la tradición que ha brotado, según el judaísmo, de la presencia de Dios en la historia. La historia de ese remanente, al que podríamos atribuir una representación consagrada de la humanidad, parece mucho más larga, en consecuencia, de lo que ninguna película podría contar.

³³ EMIL L. FACKENHEIM, *Reparar el mundo*, p. 352 (he variado ligeramente la traducción).

SHOAH Y LOS ICONOCLASTAS

*Francesc Morató*³⁴

LAS RAZONES DE LOS ICONOCLASTAS. A pesar de su gran popularidad, *Shoah* sigue siendo un film de minorías. Donde menos lo podía esperar, he oído a menudo decir: «Yo no aguanto nueve horas dedicadas de ese tema». Desde luego quien así habla está convencido de saber todo lo necesario para tener una sólida opinión sobre el asunto y no desea imágenes que ayuden a rememorar, ni siquiera cuando no son de archivo y proceden no de los muertos, sino de los que comparten con nosotros el presente (al menos en el momento del estreno del film en 1985). Por tosca y equívoca que parezca esta opinión, en un punto al menos hay que darle la razón: *Shoah* no aporta ninguna información que no estuviese en trabajos de primera hora como el realizado por Sidney Bernstein y A. Hitchcock o por clásicos como *Noche y niebla* de A. Resnais, además de la enorme cantidad de material histórico aparecido durante los últimos sesenta años. En ese sentido —aunque más tarde defenderé con Lévinas una dimensión cognoscitiva e intelectual del arte, más bien periférica en las consideraciones estéticas vigentes—,

³⁴ FRANCESC MORATÓ es profesor asociado de Filosofía en la Universidad de Valencia y autor de *Una introducció al pensament d'Emanuele Severino* (Valencia, 2001).

no creo que haya sido una buena idea defender el prestigio y originalidad del film de Lanzmann exclusivamente en razón de la información aportada o de lo que supone para la «conservación» de la memoria. Al haber actuado así y haber hablado tanto del contenido en detrimento de la forma —por decirlo de alguna manera—, nos hemos quedado sin recursos frente a quien sostiene que el cultivo de la memoria en exceso acaba por anular el futuro. En España llevamos años debatiendo sobre la memoria histórica y aunque, en general, no haya habido sorpresas en cuanto a la relación entre filiación ideológica y adopción de posición en este tema, alguna excepción ha habido, como la de Barbara Probst Solomon que, precisamente, relacionaba sus reticencias frente a la ley española con las albergadas ante el film de Lanzmann en el pasado. Poco nos importa aquí la trayectoria política o ideológica de cada cual, más si contamos que su mayor sustento lo constituirá siempre el Nietzsche de la *Segunda intempestiva*, quizás el pensador más obstinado en el desvelamiento de los mecanismos ideológicos y las complicidades concretas entre los extremos y, por ello, siempre a un paso del nihilismo histórico, así como del desenmascaramiento de cualquier filosofía de la praxis. Quienes de alguna manera se alinean con él merecen, pues, con toda justicia, ser tomados en serio. Digámoslo claro: si sólo se trataba de saber, se habría podido prescindir de *Shoah*. Si esto es cine y el cine es fundamentalmente imagen, entonces es preciso coincidir con el amigo-maestro de Lanzmann, Jean-Paul Sartre: «De una imagen no se puede aprender nada que no se sepa ya... La imagen no enseña nada».³⁵

Ahora bien, éste es el punto que merece ser discutido. Desde luego, parece obvio que no leemos una novela o un poema, ni asistimos a una exposición ni menos a un concierto para saber más. Quizás cabría hablar más de conocer. Podemos, a lo largo de nuestra vida, contemplar diversos montajes de una misma obra o distintas versiones de una pieza musical, así como releer siempre un poema o determinadas

³⁵ JEAN PAUL SARTRE, *Lo imaginario*, trad. de M. Lamana, Losada, Buenos Aires, 1976, pp. 22-23,

páginas en prosa. En ese caso, no acabaremos sabiendo más, pero sí conoceremos mejor. Algo en nosotros se alimenta de ese pequeño eterno retorno, entendido muy nietzscheanamente como voluntad de querer lo que me pasa, me ha ocurrido o está por sucederme. Y en este caso no cabe duda de que estamos ante un deseo inequívoco de volver sobre los propios pasos con el objetivo de luchar contra las flaquezas de la memoria o la desatención, otra modalidad del famoso «goce en el sufrimiento» que siempre ha constituido uno de los grandes acicates de la reflexión sobre lo estético. Más allá de la estética, *Shoah* contiene algunos de los obstáculos más difíciles de salvar para cualquier ética que no quiera verse degradada a mera retórica. En particular hay tres momentos en que resulta especialmente patente: al increpar los participantes de la festividad religiosa a Simon Shrebnic; al confesar las campesinas polacas su incomodidad por la presencia de judías, aún más que de judíos, y, por último la entera declaración del Dr. Franz Grassler, asistente del comisario nazi en el gueto de Varsovia.

Ante estos tres casos, cualquier ilusión de que el film pudiese aportar algo a la construcción de una ética más o menos dialogante o comunicativa se desvanece casi por completo, más que nada porque la propedéutica, que debería preparar las condiciones para aquélla, se vuelve prometeica. En efecto, para que pudiese echar andar, tendría que partir de algún tipo efectivo y aceptado de arrepentimiento y esto es lo que, precisamente en estos casos, no se da, al no manifestar nada parecido quienes fueron verdugos o, al menos, estuvieron muy cerca de ellos, en diversos grados, más en cualquier caso que las víctimas cuyo destino estaba sellado. En los dos primeros casos se trata de desinformados profundos, cuasi iletrados. El tercero, aun presentando una mayor complejidad, pone sobre la mesa, al igual que los otros dos, el problema de la *responsabilidad* de cada uno en ese no saber. En este punto resulta irrelevante la diferencia entre la «ingenuidad» de los campesinos que parecen asentir con el mito de los judíos aceptando su culpa y su destino, la envidia sexual de las *yohim* polacas y las desencantadas —aunque

mil veces probadas como eficaces— razones del burócrata Dr. Glassner, futuro escritor deportivo. Éste se basta a sí mismo para aducir en su defensa la ignorancia *necesaria*: «Lo que sé ahora, no lo sabía entonces... Usted sobrevalora mi papel». A los otros dos les echa una mano una determinada ética de la tolerancia y el perdón, cuando no una mística pobrista que aparece aquí y allá en las más diversas épocas y regiones del pensamiento occidental:

Eran bellas porque no hacían nada. Las polacas en cambio, trabajaban. Las judías no hacían nada, pensaban sólo en su belleza, se vestían bien... No hacían absolutamente nada... Eran ricas... El capital estaba en manos de los judíos... Toda Polonia estaba en manos de los judíos... En Polonia antes de la guerra toda la industria estaba en manos de los judíos y de los alemanes... Para los polacos, hmm..., los judíos no eran muy simpáticos y sobre todo eran deshonestos... Explotaban a los polacos... Imponían sus precios (Primer film, segunda parte).

En verdad cualquier conocedor del llamado «antisemitismo de izquierdas» encontrará muy poco de nuevo en estas palabras. La novedad no estriba en su contenido —que habrían podido suscribir punto por punto gentes como Drumont o Lueger o en sus peores momentos Proudhon o Marx—, sino en sus portavoces. Éstos constituyen un ejemplo flagrante de lo que M. Yourcenar llamó una vez «dureza de los pobres»,³⁶ tanto más temible —una vez despojados de ataduras religiosas, ideológicas, sociales o políticas— que la «dureza de los ricos». En realidad, las «ataduras» a las que me refiero, al menos en su versión más «utilitaria» y aparentemente menos amenazadora, descansan sobre la ilusión de que uno puede azuzar el antisemitismo *sólo* en tanto que instrumento para la difusión de la cuestión social. En cuanto tal, presenta innegables ventajas frente a discursos menos apasionados y más provistos de inteligencia, aunque inevitablemente exigentes de tiempo y de mayores esfuerzos de comprensión.

Ahora bien, si *Shoah* añade más bien poco a lo que ya se sabía, ¿en qué se basa su prestigio al menos entre los inicia-

³⁶ MARGUERITE YOURCENAR, «Historia y examen de una obra teatral», en *Dar al César*, Lumen, Barcelona, 1984.

dos? ¿No será el resultado de un colosal contagio del que pocos se atreven a discrepar a excepción de los desinhibidos a los que aludíamos al principio? ¿Será acaso un film para admirar pero no para ver? Más allá del hecho fílmico, podría aducirse, entre las razones *útiles* a su favor, aparte de la información, mil veces aportada, que proporciona, cuestiones éticas cual el perdón y el castigo. Y es justamente aquí donde el tratamiento estético aparece como imprescindible y cuando este film se revela como imposible de ser *contado* y, por el contrario, exige ser visto. En efecto, perdón y castigo son implantables en abstracto, al margen de todos y cada uno de sus fotogramas, de las miradas, los gestos y las alusiones, lo dicho y lo aludido, por parte de los campesinos o del Dr. Glassner. Si acogerse, como él querría, al estereotipo «alemán de a pie que no tenía por qué saber» aplicado al asistente del comisario del gueto resulta bastante irrisorio, no estoy seguro en cambio que en el seno de nuestra tradición no existan profundos prejuicios para otorgar un tipo u otro de ignorancia a «pobres» campesinos centroeuropeos (pues casi otro tanto cabría decir del indiferentismo de los ucranianos). Quienes se escudan en la suficiencia de lo ya sabido, quizás involuntariamente, tienen razón, pero sólo desde la premisa de un saber que, a los problemas que ya arrastraba de antiguo, y a los que me referiré a continuación, ha visto como se añadía su degradación a mera información, no vinculante y afectivamente neutra.

LÉVINAS. Es precisamente un gran pensador judío por origen y por elección, aunque sólidamente formado en la filosofía occidental, quien más ha valorado lo grave, pero a su vez lo apasionante, de esta situación. Lévinas ha defendido siempre, contra todo tipo de ilusión entreguista y mistificante, lo más propio del legado occidental: «Los occidentales quieren gustar de todo por ellos mismos, recorrer el universo».³⁷ Este logro es indiscutible, aunque suponga a su vez la exhibición de su mayor talón de Aquiles: la inquietante ausencia del

³⁷ EMMANUEL LÉVINAS *Quatre lectures talmudiques*, Les éditions de minuit, París, 1968, p. 73. En adelante, QLT y número de página.

otro en un discurso tendente al repliegue en sí mismo. Antes de esto, preciso es reconocer que cuenta en su haber, casi como un homónimo, con la categoría misma de *totalidad* y ésta puede decir muchas cosas. Por lo pronto, negativamente, significa algo distinto a la aludida información que nos invade sin que nos entre dentro y en la que se apoya, en mi opinión, el resistente contra la visión de *Shoah*. Positivamente, en cambio, *totalidad* puede significar: «¡Nada de universo sin los círculos del infierno! El todo en su totalidad, es el mal unido al bien. Recorrer el todo, tocar el fondo del ser, es despertar el equívoco que allí se amontona» (QLT, 73), aunque bien consciente de que «unir el mal al bien *es arriesgarse en los rincones ambiguos del ser* sin naufragar en el mal y, por ello, es mantenerse más allá del bien y del mal, es saber» (QLT, 75, cursiva mía). Así las cosas ¿no cabría que el resistente no fuese sino un desertor de su formidable tradición de pensamiento? En contra de lo que podría pensar quien no la conoce o ignora su grandeza, para Lévinas la filosofía resulta «opuesta a la sabiduría que sabe todo sin experimentarlo (*éprouver*)» (QLT, 74), lo cual es tanto como decir que «sólo la filosofía licencia a la ingenuidad» (QLT, 77).

Sin embargo, esta voluntad de saber y experimentar contra toda forma de ingenuidad, tiende con excesiva frecuencia a poner las razones del otro entre sus objetivos a abatir, al considerarlos en muchas ocasiones contenidos ingenuos. Ni siquiera al pensar lo político —en principio el terreno menos apropiado para que esto sucediese—, la filosofía ha resistido la tentación de infravalorar las razones de otro. Para el Lévinas de *Le temps et l'autre* suponía desenmascarar al Platón que reducía el «ideal social» a un «ideal de fusión» y responder opinando a la «colectividad del uno junto a otro» a «la colectividad *yo-tú*». ³⁸ En la cuarta *Lectura talmúdica* se perfila aún más esta idea al reparar en que «las gentes se miraban a la cara. Jamás, como se dice ahora, se interrumpía el “diálogo”, ni se perdía en una dialéctica impersonal. Asamblea de rostros y no sociedad anónima».

³⁸ EMMANUEL LÉVINAS, *Le temps et l'autre*, Fata Morgana, Montpellier, 1979, pp. 88-89.

Con esto, a mi entender, bastaría para marginar cualquier prejuicio en contra de la visión de *Shoah*, incluidas todas las versiones de la supuesta irrepresentabilidad del mal absoluto y el dolor infinito. Es más, podría aducirse que cualquiera de ellas, quizás a su pesar, sucumbe a cierto prejuicio acerca de la supuesta superioridad del saber. ¿Superioridad sobre qué? Sin duda sobre el otro concreto que quizás repite una historia sabida, pero que lo hace con el sello intransferible de lo propio. Ante su voz y sus muecas, sus miradas y sus silencios, me está vetado refugiarme en la indiferencia del concepto meramente sabido y archivable. La imagen es por definición en carne y hueso y cualquier posicionamiento sin matices contra ella difícilmente puede apartarse del puritanismo iconoclasta y de la pudibundez. En verdad, ese despecho ante lo que ya se sabe, aunque salga de boca humana, no es sino profunda indiferencia, compatible, por otra parte, con una intensa conmoción sentimental. Puedo hasta llorar, con tal que nadie me obligue a ver. Henos, pues, ahora de la parte del saber, como si se hubiesen cambiado las tornas respecto a la posición de la que parecíamos partir: contra los arrebatos subjetivos y las coloraciones sentimentales, preciso es restituir sus derechos al mundo y a los hechos. «Dios —dice Lévinas— quizás no sea más que el rechazo permanente de una historia que se apañaría con nuestras lágrimas privadas» (QLT, 43), las cuales conducirían inexorablemente al olvido y a la *tabula rasa* ética, es decir a la imposibilidad de plantear coherentemente y fuera de toda retórica meramente formal, la cuestión del perdón y el castigo. Lévinas es contundente al respecto:

El exceso de delicadeza se convertirá en causa de muerte. Estamos lejos del perdón generosamente otorgado *urbi et orbi*. El juego de la ofensa y el perdón es un juego peligroso (QLT, 51).

Contra esa forma de perdón resignado que se confunde con el olvido se dirigen las palabras de Lanzmann en la importante carta de 20-XII-83 dirigida a Manès Sperber:

Me mantengo a ras del suelo. En este film soy un geógrafo, un topógrafo; un maniático del detalle, un inquisidor obsesionado, perseguido por

lugares vacíos, empeñado en hacerles hablar, acosado por los recuerdos más punzantes, que ha corrido todos los riesgos para obtener la confesión del último nazi antes de que muera.³⁹

Este perdón-olvido resultaría especialmente problemático aplicado a los casos de los que hemos partido, pues no menos que el emblemático caso de Heidegger, ninguno de ellos muestra el menor signo no digo ya de arrepentimiento, ni de solicitud de perdón, ni siquiera de la más débil sombra de duda sobre las propias posiciones: «Soy alguien que no ha estudiado, sólo me interesa lo que soy ahora» (campesina de Grabów), «Lo que sé hoy no lo sabía... Usted sobrevalora mi papel» (Grassler), muestran de sobra que el argumento de Lévinas merece ser tomado atentamente, tal como el inhumanismo por lo menos metodológico de buena parte del pensamiento actual⁴⁰ no invitaría precisamente a hacer: «El ofensor es esencialmente inconsciente: la agresividad del ofensor es quizás su misma inconsciencia. La agresión es la desatención por excelencia» (QLT, 55). Quizás parezca fuera de tiempo esta llamada a cosas tales como la *conciencia* o la *atención*, pero sin ellas ni hay filosofía de Lévinas ni se entiende la razón última que ha llevado al film de Lanzmann y, por supuesto, quedan en pie todas las que conducen a la negativa de la visión por parte de quien, con muchas probabilidades, es un trabajador ejemplar que se exige el máximo rigor en su trabajo, aunque no esté tan dispuesto a dejarse a introducir en el universo de los demás, aunque sea ante un problema tan acuciante como el que este film aborda.

³⁹ CLAUDE LANZMANN, *Shoah*, Einaudi, Milano, 2007.

⁴⁰ Ciertamente, cabría referirse, quizás con mayor fundamento, más que a la actualidad filosófica, a la del pasado reciente parisino, wittgenteniano, heideggeriano, lacanianiano o foucaultiano, sin que ninguna de esas entidades puedan considerarse responsables ni medir su valor por este atributo. Hoy, al menos aparentemente, ha quedado atrás aquella época de antihumanismo y antisubjetivismo. Sin embargo, no estoy seguro de que en el humanismo restaurado y el eticismo vigente no sigan estando ausentes esta llamada sin cuartel a la propia responsabilidad, cualesquiera que sean las presiones del grupo o del equipo, resplandecientes más que nunca.

ESTÉTICA DESDE SARTRE. Con todo, sería un error gravísimo caer en el moralismo y olvidar la apuesta estética frente a la que estamos. Sobre todo si al margen de lo que Lévinas denuncia como «hipertrofia del arte en nuestra época»,⁴¹ nos acogemos a lo dicho por H. Arendt, según la cual la obra de arte es la más mundana de las obras.⁴² Mundanidad, sin embargo, no significa aquí glacial objetividad ante la cual toda subjetividad esté destinada a estrellarse, sino espacio público que permite ir más allá de las «lágrimas privadas», no precisamente para superarlas, sino para que emerja todo su sentido, para que *realmente* se conserven. Nada, pues, que ver con la afirmación de una subjetividad más o menos romántica contra la realidad supuestamente fea y decepcionante. De ahí que Arendt afirme de los juicios de gusto que son «la antítesis misma de los sentimientos privados» y que en ellos «no hay un implicación ni en los intereses vitales del individuo ni en los intereses morales del yo [pues su] objetivo primordial es el mundo, no el hombre, ni su vida ni su yo».⁴³ Se podría decir —y con ello no estaríamos sino siguiendo una senda antigua de la historia del pensamiento occidental, desde la experiencia mística a Schelling o Schopenhauer— que lo genuino de la experiencia estética viene dado por esa suspensión de la barrera existente entre sujeto y objeto, hombre y mundo. Desde esa perspectiva el rechazo a la vivencia que *Shoah* brinda no puede interpretarse sino como rechazo estético, al menos en lo que tiene la experiencia estética, por agradable o desagradable que resulte, de apertura al mundo, de iluminación sobre un aspecto hasta ahora inadvertido, inefable en su radical singularidad. Al ver el film, nos dice Simone de Beauvoir, «nos damos cuenta de no haber sabido nada», nada de lo que todavía nos pueden decir cosas tales como los «bosques jóvenes», la «hierba nueva»,⁴⁴

⁴¹ EMMANUEL LÉVINAS, «Arte y crítica», en *Los imprevistos de la historia*, trad. de Tania Checchi, Sígueme, Salamanca, 2006, p. 138.

⁴² HANNAH ARENDT, «La crisis de la cultura: su significado político y social», en *Entre el pasado y el presente*, Península, Barcelona, 2001.

⁴³ *Ibídem*, p. 234.

⁴⁴ «La memoria del horror: introducción a *Shoah*», en CLAUDE LANZMAN, *Shoah*, trad. de F. de Carlos Otto, Arena Libros, Madrid, 2003. Véanse la

las superficies y paisajes por los que elegantemente se desliza la cámara de Lanzmann, los tiempos «muertos» desde las ambiciones de una mirada puramente utilitaria, aunque sea la propia del investigador o del erudito. Aún menos gratuita resulta la similitud entre la estructura del film y la composición musical. Considerada, por su propia naturaleza y pese a todos los intentos en sentido contrario, la menos figurativa de las artes, siempre se la ha tenido como la más apta para la suspensión de la hegemonía del yo y, por tanto, la más inclusiva de motivos que lleven a la acusación, contra ella —al menos en sus aspectos más vanguardistas y menos destinados al entretenimiento— se levantará con toda probabilidad la acusación de repetición y aburrimiento por parte de quien exige al arte, más aún cuando éste se considera inseparable del espectáculo, no más que sorpresa y seducción.

En este punto, además, preciso es recordar lo que, con toda probabilidad, inspira tanto a Lanzmann como a Beauvoir: la concepción sartreana de la imaginación. En la obra de 1940, la imaginación *desrealiza* el mundo y cualquier imagen —aunque sea de una obra realista o documental como ésta— no es sino el correlato de una ausencia, un agujero ontológico sin fondo, que aísla su contenido al arrancarlo a la totalidad del mundo. Éste es —por decirlo en términos didácticos— su lado negativo. Paralelamente, sin embargo, gracias a la imagen, la conciencia se aprehende a sí misma como *más que mundo* o mejor, lo que obtiene es un mundo no incluido en el sentido realista-convencional de este término. Sin ir más lejos: no hay percepción de algo así como la totalidad y si la hay es por el compromiso contraído con la imaginación. Es así como la más *minimal* de las obras (un *haiku*, la *Suite para piano* de Schönberg, el *blanco* de Malevich) puede convenir, en según qué casos, de forma excelsa a la presentificación —obviamente sin pretender nada parecido a un retrato o a una filmación neutrales— del más extensivo de los conceptos. Y aún hay algo más y es que —incluso, insisto, al tratarse de un documental— la

edición original (Fayard, París, 1985), la americana (Pantheon Books, New York, año 1989) y la italiana citada.

imaginación constituye el recurso inevitable de la libertad, lo que permite escapar a cualquier determinismo. Aunque no se trate de una libertad arbitraria o en abstracto, sino de aquélla que acaba por considerar necesaria la producción de *esta* imagen, y no otra, teniendo como trasfondo el mundo. Sartre decía: «Para que surja el centauro como irreal es precisamente necesario que se aprehenda el mundo como mundo-donde-no-está-el-centauro».⁴⁵ Desrealizo el mundo, pues, para sumirme afectivamente en él y aportarle el montante de realidad que es mi acción. El resultado es el mundo *verdaderamente* real en lugar del fantasma inhumano que no consentía el desapego ni la distinción de la conciencia respecto a la materialidad por él representada.

A menudo he dejado volar la imaginación en torno a lo que habría sentido Sartre si hubiese visto el film. Como es sabido, el autor *cool* de la preguerra, el experimentador de las técnicas modernas de la novelística, el destructor del sujeto y la cronología tradicionales, el que en *La náusea* hace del humanista autodidacta un icono del ridículo, da paso, desde la inmediata postguerra, no sólo a un humanismo de nuevo (?) cuño —que no dejaría de acarrearle críticas y hasta menosprecio, desde Heidegger al estructuralismo—, mientras, y esto es lo que más nos importa ahora, adopta el melodrama y el humor como características esenciales de su producción futura.⁴⁶ Aún estamos a la espera de un estudio que reivindique el humor inteligente y también *intelectual* —¿por qué no?— contenidos en *Saint-Genet* o *Flaubert*, en *Nékrassov* o *Les mots*, pero también el carácter didáctico, nada inhibido en su deseo de comunicación, de *Les mains sales* o *Les sequestrés d'Altona*. Por el contrario, *Shoah* cae más bien del otro lado, el del primer Sartre, el *nouveau roman* y Alain Resnais. Carece de «anécdota» y en absoluto descansa sobre los mecanismos que hacen posible lo llevadero —lo demasiado humano— en el seguimiento de lo mostrado. El film

⁴⁵ JEAN PAUL SARTRE, *Lo imaginario*, p. 273.

⁴⁶ En este punto es muy de agradecer la rehabilitación del Sartre literario llevada a cabo por Bernard-Henri Lévy en su apasionado libro *El siglo de Sartre*, en especial en el capítulo 2.

transcurre con deliberadas distancia y frialdad, en él están bien presentes no sólo todas las razones de buena parte del arte moderno contra la narración y la cronología, la definición y el acabado, el psicologismo y en general contra toda actitud meramente juzgante desde el exterior que no permite la apertura de las compuertas de la emoción hasta olvidarnos de nosotros mismos y ser parte, aunque sea puntualmente, de aquello que estamos viendo, sino también lo que desde siempre manejan ciertos postulados de estética oriental, como la pintura derivada de los principios del *zen*, según la cual no es ya que la pintura no sea copia de la naturaleza,⁴⁷ sino que es naturaleza ella misma, o del *tao* del que dice Chuang-tzu, al intentar describir al artesano idóneo:

Sus dedos parecían acomodarse tan fácilmente a la cosa en que está trabajando que no necesitaba fijar su atención... Ser inconscientes de nuestros propios pies significa que nuestros zapatos son cómodos... Inconsciente de la tranquilidad de estar tranquilo.⁴⁸

Este artesano bien podría ser Lanzmann, que no ha dejado de insistir en que su film no es un film sobre el holocausto sino «evento originario» que no refleja el holocausto, sino que es parte del mismo, destinado a condicionar desde el día de su estreno la visión y comprensión del mismo.

ESTÉTICA Y CONOCIMIENTO. Con todo, aunque el film constituya un salto sin red en la estética cinematográfica —y aquí probablemente resulten inevitables los desencuentros contra todos los discursos que ni siquiera reparan (ni quieren oír hablar de ello) en una circunstancial tangencia entre arte y conocimiento—, *Shoah* es inseparable de la experiencia cognitiva que supone, lo que para Lanzmann representa solidaridad entre «ver y saber» y para Lévinas solidaridad entre «arte y crítica». Sin duda, por muy en desuso que haya caído el término, se trata de una obra «comprometida», pero esto no tiene por qué significar necesariamente teoricismo

⁴⁷ ALAN WATTS, *El camino del zen*, RBA, Barcelona, 2006.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 46-7.

ni moralismo, ni tampoco instrumentalización del arte por parte de intenciones extra-artísticas. Al contrario, se necesita toda la libertad posible en el arte y todos los recursos del buen conocedor de su oficio para mostrar lo que de radicalmente singular se da en los tres ejemplos de los que hemos partido, lo que ninguna prolija elucubración o ensayo jamás podrá ni siquiera rozar. Evitar, si ir más lejos, como dice R. Hilberg, «grandes preguntas que sólo obtendrían respuestas pequeñas», o como lo decía Lanzmann en la citada carta a M. Sperber:

Cuando en una escena de mi film un ferroviario polaco cuenta que no tiraba, sino que empujaba con la locomotora los vagones de deportados hasta la rampa del campo de Treblinka, y para probarlo me muestra un movimiento de empuje, en ese gesto hay más verdad, más *verum index sui* en esta confirmación trivial, que en todas las tentativas de pensar lo impensable, que en todas las reflexiones pomposas condenadas a no reflejar más que a sí mismas.

Sin embargo, ese «impensable» (o «inefable» en otros contextos) constituye uno de los motivos más recurrentes entre las justificaciones del arte contemporáneo, particularmente en aquellos casos en que los reticentes a desvincular el arte de cualquier conocimiento (a pesar de la presión en sentido contrario), le reservan precisamente este aspecto caracterizado por su rebeldía a ser dicho y verse fijado en conceptos. Quizás deberíamos detenernos aquí, una vez efectuado el reparto y estando supuestamente contentas cada una de las partes con su dote. Pero los arreglos discursivos no tienen por qué responder a las exigencias de la realidad, ni los discursos que envuelven al arte ser inmunes a cualquier sospecha. Y esto podría significar que las razones contra *Shoah* —digámoslo con claridad— están lejos de ser vencidas. De hecho, ya Lévinas, en un artículo de 1947 publicado en *Temps modernes*,⁴⁹ y que es muy posible que el joven Lanzmann conociese desde su publicación, había salido al paso de la supuesta incuestionabilidad de ciertos

⁴⁹ EMMANUEL LÉVINAS, «La realidad y su sombra», en *Los imprevistos de la historia*, pp. 117-140. En adelante, RS y número de página.

términos que parecían inevitables a la hora de hablar de arte y del moderno en particular. Así «el famoso desinterés» se veía reducido a «ceguera de cara a los conceptos»; el ritmo a aquella situación en que «ya no hay más sí *mismo*, sino sólo una transición de sí al anonimato»; el inconsciente se quedaba en «sueño despierto», y de la música se decía que «realiza con toda pureza la desconceptualización de la realidad» (RS, 122-23). Por supuesto que no se trataba de nadar contra corriente entonces ni ahora, ni de crearse una imagen artificiosa de retrógrado estético, ni de ver en esos términos emblemáticos meros errores. Menos aún de invertir el valor de unas tesis, por mucho que de tan repetidas y esquematizadas se habían convertido en fórmulas. Eso sí, se trataba de advertir de lo no pensado en medio de tanto tópico cómodo y aquí resultaban insoslayables dos preguntas: acerca de la privación consustancial a la imagen y acerca de los derechos del concepto o, si se quiere, del tantas veces denostado intelectualismo. Respecto a la primera, aún cuando actúa como elemento propio de las artes temporales, su «defecto» consiste en que «no rompe su fijeza... Detiene la dialéctica y el tiempo» (RS, 133), que es justo lo opuesto a lo hecho posible por *otra* fijeza de naturaleza bien distinta: la del concepto «el músculo del espíritu» (RS, 139).

Dicho así, quizás no consigamos disipar la impresión de inactualidad que este pensamiento pueda producir. Añadamos, con todo, que esta posición no carece de un sólido fundamento ontológico que la incorpora de pleno derecho a los más interesantes discursos actuales en torno al arte, pues la privación aludida era, a su vez (como ya hemos visto en el caso de Sartre), la máxima señal de identidad y el máximo poder de cualquier imagen estática o temporal, en tanto que lo no mostrado —lo por-venir, la resolución, la aceptación y el perdón— resuena en ella sólo en tanto que conserva la absoluta excepcionalidad del pasado, que como tal es lo único que puede abrir la posibilidad de un futuro que contenga, al menos la posibilidad, de algo inédito. En este sentido, las imágenes de *Shoah*, como cualesquiera otras, llaman al futuro precisamente porque en tanto que acabadas en sí mis-

mas, al igual que en cualquier obra de arte, carecen de él, representan la congelación en el detalle de lo que caso de ser olvidado o reducido a mera información, podría dejar inoperantes tanto el castigo como el perdón. Ciertamente, al igual que cualquier imagen, por perfecta que sea y bien valorada que esté, enfrentada a los vaivenes emocionales o afectivos, aunque sea temporalmente, puede llegar a cansar. Y esto, además, resultará inevitable si, siguiendo a una parte considerable (no todas) de las razones teóricas que suelen acompañar la actividad artística desde cierto romanticismo a esta parte, en el arte sólo buscamos el momento subjetivo y sentimental, antes que el objetivo e intelectual. Sin duda, antes que nuestro tiempo adoptase aquel momento como su característica esencial, ya se sabía que es ley de toda imagen su destino de separación respecto a lo total de lo real, al que, paradójicamente, puede evocar en ocasiones mejor que cualquier teoría o concepto altisonantes y fallidos. A esta carencia ontológica de la imagen no cabe responderla simplemente con un mero movimiento pendular, comprensible desde la lógica propia del devenir artístico epocal e histórico, pero insuficiente para proveer la despensa estética y axiológica de *todo* lo que un ser humano —que siempre es una síntesis de inteligencia y corazón— necesita.

La crítica es, justamente, aquello que pone la mencionada síntesis como su objetivo, al menos la que «reconduce a este hombre desprendido y orgulloso a la historia real» (RS, 138), y lo menos que puede decirse a favor del film de Lanzmann es que ha aspirado a desempeñar ambos papeles a la vez: el de artista más o menos «irresponsable» o el de niño heracliteano que trata de desaparecer detrás de sus imágenes, dejando que sean éstas las que prueben toda su elocuencia, suspendiendo hasta cierto punto el juicio; y, por otra parte, el crítico historiador e intelectual minucioso que sin endosarse el hábito de científico social, trata simplemente de mostrar y comprender. ¿Cómo, si no, abordar los tres casos de los que hemos partido? ¿Cómo, sin la impagable ayuda del arte, puede sostenerse que «la verdad de un hecho remite a la veracidad de las personas

que lo atestiguan» (QLT, 156) o «ser responsable de lo que no he cometido» (QLT, 183)? A su vez, ¿cómo, sin la crítica, reservar desde siempre una plaza para Hitler y los hitlerianos en el infierno (QLT, 185)? Sin duda, Lévinas es un moralista más *directo* de lo que jamás fue Sartre, sobre todo, con más continuidad y menos reticente a la hora de deslindar entre lo ético y lo estético. Esto no ha de entenderse, ni mucho menos como superioridad del uno sobre el otro, ni como prueba irrefutable, como algunas veces se ha hecho, de mayor sinceridad y coherencia. En el caso de Sartre, la propia peripecia biográfica, con sus luces y con sus sombras, por su misma publicidad, constituye un formidable legado ético y a su vez, por pertenecer a un muerto, es ya un *perfectum*, que admite tantas perspectivas como cualquier otro resto o documento del pasado. Algo hay aquí algo de la infinitud que compete a cualquier obra de arte. Eso no significa que cuando, contrariamente, no haya rupturas bruscas ni publicidad, como es el caso de Lévinas, las cosas vayan necesariamente en sentido opuesto. Ciertamente, hoy puede levantar ampollas leer fuera de contexto:

Realizar o degustar una novela o un cuadro es no tener más que concebir, es renunciar al esfuerzo de la ciencia, de la filosofía y del acto. No habléis, no reflexionéis, admirad en silencio y en paz; tales son los consejos de la sabiduría satisfecha ante lo bello... Algo de malvado, de egoísta y de cobarde se encuentra en el goce artístico... El arte no es el valor supremo de la civilización (RS, 137-38).

Dicho así, parecería que los reticentes y los iconoclastas hubiesen ganado la partida y en un mismo movimiento negarse a ver *Shoah* y continuar, de alguna manera, confiando en que exista algo que quepa llamar arte. Pero no es menos cierto que Lévinas cambia radicalmente el signo de su hasta ahora «moralismo» para sostener que «todo ello es verdad del arte separado de la crítica que integra la obra inhumana del artista al mundo humano [y] reconduce a este hombre desprendido y orgulloso a la historia real» (RS, 138).

No hay, pues, tanta diferencia entre la *reconducción a la historia real* de uno y el tan denostado en ocasiones *compromiso* del otro, y reticentes e iconoclastas, esteticistas y

sensibleros deberían saber a dónde quieren ir a parar cuando no les convocan al diálogo entre los vivos.

Permítaseme, sin embargo, establecer una hipótesis: que *el arte fuese uno aunque se diga de muchas maneras*. Lo que Lévinas adquirió por un especie de momentánea, aunque decisiva, *intuición eidética*, fue para Sartre *paciente y laboriosa mediación de la idea* que dura una vida. Y como si de una obra de arte se tratase, al menos tal como la entendió la tradición, no importa el camino y el esfuerzo invertido, sino el resultado mismo. En este sentido, la mejor comprensión y crítica de *Shoah* se hace inseparable del recuerdo de ambos.

SHOAH
LAS LÁGRIMAS DE ABRAHAM

*Ramón Moreno Cantero*⁵⁰

En la Navidad del 2008 comenzó una ofensiva sobre Gaza de la aviación y el ejército israelíes, en respuesta a los constantes ataques con cohetes lanzados por un partido de fanáticos llamado Hamas. La desproporción de la respuesta, que provocó más de novecientos muertos y miles de heridos, es el telón de fondo para estas líneas. La Shoah⁵¹ sigue cobrando víctimas sesenta años después, por métodos más tradicionales de muerte aunque igual de indiscriminados, por razones diferentes aunque igual de inmovibles, pero con idénticos resultados: la eliminación física del enemigo. Partimos de una opinión polémica, pero sincera: el conflicto árabe-israelí, el más encarnizado y prolongado del mundo, es una consecuencia de los campos de exterminio nazis. Acercarnos a las visiones audiovisuales de un hecho que cambió (o debió cambiar) la historia, deteniéndonos especialmente en el

⁵⁰ RAMÓN MORENO CANTERO es profesor de Historia en la Enseñanza Secundaria y autor de *Guía para ver y analizar Apocalypse Now Redux* (Valencia y Barcelona, 2003).

⁵¹ Término hebreo que significa «catástrofe» y que los judíos emplean para referirse al Holocausto, el intento de exterminio total sufrido durante la Segunda Guerra Mundial. Será el que empleemos nosotros. Cuando nos refiramos al documental *Shoah*, la palabra irá en cursiva.

documental *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, no servirá para alterar ninguna posición política, pero tal vez sirva para esclarecer posturas éticas que se presentan peligrosamente entremezcladas en los últimos tiempos.

Este artículo está atravesado por una pregunta: ¿puede reflejarse el horror real en una pantalla? Por «puede» se entenderá también «debe». La respuesta varía enormemente si hacerlo implica una reconstrucción documental o una representación ficcional. Si la visión de seres que han sufrido lo indecible es aceptable éticamente o nunca puede ser moneda de cambio simbólico, por muy nobles y humanitarias que sean las intenciones del creador. Creador, jamás debe olvidarse, interesado en una verdad que, para él, es indiscutible. Esa certeza, legítima, se apoya en el noventa y nueve por ciento de los casos en la exhibición explícita del horror, real o simulado. Pero, en películas excepcionales como *Shoah*, renuncia a dichas imágenes adoptando una postura que es, en sí, una declaración.

Renuncia que implica aceptar una propuesta: de ciertos hechos que han desbordado todas las condiciones físicas y morales (siquiera mínimas) que definen al hombre puede hablarse, pero no pueden exhibirse, menos aún en medios fotográficos cuya veracidad corre pareja a su manipulación, precarizando toda objetividad. Con todo, el cine occidental lo ha intentado, si bien con pies de plomo; desglosamos dichos intentos eligiendo sólo algunos filmes que tratan argumentalmente la Shoah.

1. EL HORROR HISTÓRICO Y SUS MODELOS DE FICCIÓN AUDIOVISUAL. Durante una década nadie en Occidente se ocupó de retratar el exterminio en el cine, entre *The Search* (*Los ángeles perdidos*, Fred Zinemann, 1948) y *The Diary of Anne Frank* (*El diario de Ana Frank*, George Stevens, 1959).⁵² Ésta última soslayó toda visión del destino fatal; el relato respira por un

⁵² Salvo quizá *The Juggler* (*Hombres olvidados* o *El malabarista*, Edward Dmytryk, 1953), en la figura de un atormentado malabarista judío, superviviente de un campo que busca paz como refugiado en Israel, pero no la encuentra debido a sus traumas psicológicos.

fin que no vemos ni intuimos. Tal ausencia, sustituida por el miedo contenido y la dignidad de una familia burguesa reconocible, explica el tremendo éxito de la cinta: los públicos bajo difusión cinematográfica estadounidense (incluido el público judío) estaban preparados para la angustia y la injusticia, no para el horror. Hay que esperar a *Kapo* (Gillo Pontecorvo, 1960) para su escenificación, si bien envuelta en el retruécano filosófico que atrapa a su protagonista, una mujer judía que se hace pasar por gentil para sobrevivir en el campo, llegando a convertirse en una cruel *kapo* hasta que comprende su error y ayuda a otros a huir. Como señala Shlomo Sand,⁵³ era la primera vez que la colaboración con los nazis en los mismos campos para lograr sobrevivir entra en escena (los llamados *sonderkommando* formados por judíos), un tema delicado porque implicaba la más completa degeneración familiar y social, además de una latente acusación posterior. También protagonizarán *Shoah*.

En *The Pawnbroker* (*El prestamista*, Sidney Lumet, 1965) se vislumbra la represión alemana en los cortos insertos de violencia extrema que asaltan la memoria del protagonista, un canalla cuyo pasado como víctima de los nazis no lo redime de sus crímenes actuales. Dicha tesis, expresada a duras penas por el guión, supone una dura acusación: la Shoah no puede ser un manto de respetabilidad para aquellos cuyo comportamiento actual la deshonra. Tanto *Kapo* como *El prestamista* aluden al sufrimiento y su efecto, inmediato o posterior, en la conciencia. Sin embargo, no podemos evitar pensar que las encrucijadas morales planteadas son cortinas (no de humo, desde luego) para ocultar un horror y barbarie insoportables; en dichos términos tendría sentido el «final feliz» de *Kapo*, bajo el encubrimiento de una historia de amor.

Mientras el cine francés trataba de justificar el colaboracionismo y su papel durante la ocupación, con filmes como *Le Vieil homme et l'enfant* (*El viejo y el niño*, Claude Berri, 1967), o de exaltar la resistencia, el cine italiano creaba his-

⁵³ SHLOMO SAND, *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*, trad. de F. Esteve, Crítica, Barcelona, 2004, p. 321.

torias imbuidas del materialismo histórico marxista, como *Vaghe stelle dell'orsa* (*Sandra*, Luchino Visconti, 1965), en la metáfora de un judío rico que es asesinado por los alemanes en Volterra, ciudad que, veinte años después, le rinde homenaje por intereses espurios. Su hija desvelará la desintegración familiar que la muerte del padre ocasionó. Como en *El prestamista*, el presente sirve para rendir cuentas, aunque también para velar la memoria directa del horror.

Durante los años setenta, los directores franceses pudieron, al fin, abordar el colaboracionismo sin utilizar la coartada del recuerdo, en una serie de filmes que ubicaron su acción en la misma ocupación: *Lacombe Lucien* (Louis Malle, 1974), *Mr. Klein* (*El otro señor Klein*, Joseph Losey, 1976) y *Les guichets du Louvre* (Las fronteras del Louvre, Michel Mitrani, 1974). El tratamiento de las tres es audaz, centrado —especialmente en las dos primeras— en el problema de la identidad, la atroz distinción genética nazi y la supervivencia, tema recogido años después en *Europa Europa* (Agneska Holland, 1990) a través del periplo de un judío que, a fuerza de negarse, se convierte en nazi.

Paulatinamente la elipsis fue sustituida por escenificaciones veraces: *The Hiding Place* (Historia de un holocausto, James Collier, 1975) y *Pasqualino Settebelleze* (Pasqualino siete bellezas, Lina Wertmüller, 1976) se sitúan en los mismos campos, elevando el nivel naturalista visto en *Kapo*. La descripción de las condiciones de vida y la brutalidad nos coloca en las lindes del horror, pero aún sin sentirlo como la náusea que debiera despertar.⁵⁴ Esa náusea entró en los hogares americanos en 1978 gracias a la serie de la NBC *Holocaust* (Holocausto, dirigida por Martin Chomsky), convertida en un fenómeno mundial durante los siguientes años. Sobre las condiciones socio-históricas que lo explican, no

⁵⁴ Mención aparte merece la perturbadora *Portero de noche* (Liliana Cavani, 1974) por su juego de humillación erótico que nada tiene que ver con nuestro interés, aunque transcurra en un campo. Como tampoco nos ocupa una especie de subgénero policíaco que descubre nazis ancianos ocultos, como *Odessa* (Ronald Neame, 1974) o *Marathon Man* (John Schlesinger, 1976). Grupo de películas deudoras de *The Stranger* (*El extraño*, Orson Welles, 1946).

tenemos mucho más que añadir a lo dicho por Sand.⁵⁵ Tan sólo señalar que la narración paralela de dos familias, una burguesa nazi y otra judía perseguida, y que convergen en el exterminio, creó una trama impactante que sería seguida en *Sophie's Choice* (La decisión de Sophie, Alan Pakula, 1982), comparando a su vez la vida de una prisionera de Auschwitz con la familia del comandante del campo. Lo cual nos recuerda ciertas escenas del documental *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1955), que analizaremos más adelante, así como la trama de *The boy in the striped pijamas* (El niño con el pijama de rayas, Mark Herman, 2008). Diez años después, otra serie repetiría espectaculares audiencias, *War and Remembrance* (Dan Curtis y Tommy Groszman, 1988), que trató de «rellenar» los huecos dejados por *Holocausto* incidiendo en un retrato del horror mucho más detallado. En medio, decenas de telefilmes y series hicieron de la Shoah (jamás así llamada) un fondo familiar.

El genocidio judío se había convertido en una temática rentable para el consumo audiovisual, corriendo peligro de transmitir esa «banalización del mal» que toda inflación icónica puede consumir. El principal efecto fue una serie de filmes que salpicaron los noventa y el cambio de milenio. Algunos de ellos alcanzaron gran repercusión, abrieron debates y obtuvieron premios. Creemos que seis de ellos resumen distintas sensibilidades ante la visualización del exterminio.

Adaptando historias verídicas, cuatro de estos filmes muestran una gradación icónica del horror, sometida a necesidades narrativas, de estilo y éticas diferentes. La polaca *Korczak* (Andrzej Wajda, 1990) narra en granuloso blanco y negro (aspirando al reconocimiento documental) el heroísmo del pedagogo Janusch Korczak cuando se hizo cargo de un gran número de niños desde el gueto en Varsovia hasta su genocidio en Treblinka. La minuciosidad histórica incluye personajes reales, sin renunciar a mostrar el hambre y la necesidad del gueto. La única arma con que el protagonista se defiende es la integridad del auténtico humanista, dando

⁵⁵ SHLOMO SAND, *El siglo XX en pantalla*, pp. 334-339.

una lección de resistencia moral conmovedora. Tanto, que el director no pudo evitar una secuencia final, imaginaria, en la que Korczak salva a sus niños; un respiro necesario para el espectador, por una vez, nada complaciente. También habla de supervivencia *The pianist* (El pianista, Roman Polansky, 2002), co-producción europea que adapta el libro del protagonista, el pianista polaco Wladyslaw Szpilman, narrando su periplo para evitar el exterminio tras el desalojo del gueto de Varsovia. El personaje mantiene la dignidad al no traicionar su concepto de la honradez y no olvidar su dedicación al arte, a la música que, en una secuencia probablemente metafórica, le salva la vida al encontrar a un militar alemán melómano. Las dos, especialmente *El pianista*, representan el gueto sin concesiones, esmeradas en retratar la humillación y la brutalidad que trató de rendir esa dignidad, intacta en el caso de estos dos personajes históricos. El mayor triunfo sobre la máquina de muerte nacionalsocialista.

Schindler's List (La lista de Schindler, 1993) también habla de un personaje histórico y del gueto (en Cracovia), aunque la segunda mitad del metraje transcurre en el campo de exterminio de Paszów. Pero el punto de vista ya no es europeo sino estadounidense, más concreto, capitalista. Lo que salva judíos es el comercio instituido por Oskar Schindler para obtener mano de obra esclava. Dejando al margen la opción hagiográfica, discutida por los historiadores, el héroe lo es a cambio de un beneficio, en una línea sociológica plenamente anglosajona. Por otro lado, la secuencia en la que un grupo de judíos parece que van a ser gaseados en Auschwitz y son duchados sobrepasa cualquier límite tolerable de veracidad, y sitúa la catarsis por encima de la reflexión ética; por mucho que el episodio ocurriera, según los supervivientes de Schindler: dicha resolución falta al respeto de los millones que no tuvieron tanta suerte, dado que se convierte en uno de los momentos culminantes del filme y, por su fuerte emotividad, de los más recordados. De cualquier forma, bien por el apoyo explícito del Estado de Israel y de los supervivientes de la lista, por la campaña publicitaria o por sus innegables virtudes artísticas, el filme ha quedado

en la memoria de una generación como la más soportable visualización de la Shoah. En cambio, *The Grey Zone* (La zona gris, Tim Blake Nelson, 2001) no obtuvo repercusión en su intento por recrear las últimas semanas del auténtico doctor Miklos Nyiszli como miembro del *sonderkommando* en Auschwitz, tratando de salvar la vida a una adolescente que adquiere rango simbólico. Tal vez el filme más duro de todos, ya que su reconstrucción no ahorra escenas de tortura, el internamiento en la cámara de gas e incluso en los crematorios. Pero, llegando más lejos que *La lista de Schindler*, su influencia icónica es menor: la náusea sí está presente, pero de forma más física que moral. Y ello a pesar de que el título alude a esa zona gris entre los extremos (verdugos y víctimas) en la que los judíos que trabajaron prorrogando su muerte tuvieron que vivir. Tal vez por que echar un vistazo al *maellstrom* de la atrocidad tan sólo confirma nuestra incapacidad para reconocerlo, menos aún para soportarlo: la representación impide asumir lo imposible, disparando mecanismos más anestésicos que concienciadores.

Sin coartada histórica se nos presentan la alemana *Jacob der Lügner* (Frank Beyer, 1977) y la coproducción franco-americana *Jacob the liar* (Ilusiones de un mentiroso, Peter Kassovitz, 1999), que adaptan la novela de Jurek Becker sobre un tendero del gueto que inventa noticias (escuchadas por una supuesta radio) sobre la pronta derrota de los alemanes para dar ánimos a sus compañeros. La mentira ayuda a soportar lo insoportable. Formando parte del mismo grupo temático, *La vita è bella* (La vida es bella, Roberto Benigni, 1997) crea una romántica historia desde la imaginación del padre que envuelve a su hijo en un juego de supervivencia en el campo de concentración. *El niño con el pijama de rayas*, precedida por el éxito literario de la novela de John Boyne, muestra el campo como otro juego a través de los ojos del hijito del comandante. Si en la primera el niño sobrevive pero el padre no, en la segunda es a la inversa, pero ambas levantan una cortina escapista en torno al horror. En estos filmes la fábrica de muerte queda diluida por la imaginación de personajes capaces de cambiar el entorno más desapren-

sivo. Lo cual equivale a especular con el instinto de supervivencia, sin derecho real a hacerlo.

En el caso de la última película citada, un estremecimiento moral nos sacude cuando el espectador es forzado a ver al comandante como un padre preocupado y dolido: su humanización apenas si puede cubrir el inquietante aldabonazo que esgrime la historia, en resumen, la terrible venganza histórica sobre la figura de un alemán ario de ocho años que comparte (¿accidentalmente, fatalmente?) el sino de los judíos. Como se ve, la ética queda sometida a un relativismo desconcertante cuando se trata de impactar con la ficción, sometida, de nuevo, al principio de catarsis narrativa.

Podemos comprobarlo comparando dos escenas de *La lista de Schindler* y de *El pianista*. En la primera, una judía arquitecto es asesinada por sugerir la correcta construcción de un barracón. La localización, la actividad incesante de los extras, el contraste fotográfico, la multiplicación de puntos de vista, la identificación con el personaje inmóvil, la chica testigo, los sonidos, el montaje ajustado, el uso de la profundidad de campo, incluso el chorro de sangre salpicando la nieve..., todo el sistema estético acude a soportar esta escenificación de la maldad como método ya que se privilegia nuestra posición de espectadores omniscientes. En cambio, en *El pianista* una patrulla nazi tira por el balcón a un anciano en silla de ruedas de noche, sin que veamos el impacto, y en silencio. Con muchos menos recursos se opera un sobresalto hiriente que nos coloca, sin posibilidad de auxilio, en la posición del judío perseguido. Tan sólo instalando el punto de vista entre un grupo de testigos, adoptando su subjetividad de mirones a través de una ventana entre sombras en el edificio de enfrente, escondidos frente a un monstruo que temas te vea y te escuche. Lo que ocurre no se puede contar: hay que verlo, hay que sentirlo. Polansky no nos trata como a espectadores, sino, a nuestro pesar, como testigos.

La comparación de ambas escenas marca un paradigma sobre el dispar tratamiento del horror según la sensibilidad europea y norteamericana, usando el mismo modelo pero diferentes discursos fílmicos. Como se ve, la ficción tradi-

cional es mala consejera de la responsabilidad, aunque, desde luego, pueda ejercerse. Otros lo han hecho radicalmente, aunque fuera de nuestro marco, como Theo Angelopulos en *Le Regard d'Ulysse* (La mirada de Ulises, 1995): el asesinato de una familia entera durante la guerra en la antigua Yugoslavia es escuchado pero permanece invisible tras un manto de niebla que cubre toda la imagen de blanco. El código asume la ética de una representación respetuosa con las víctimas. Asume que no todo puede representarse, que no todo debe representarse. Que ciertos hechos nos dejan en blanco, como esa niebla que vuelve opaca la pantalla y enmudece el lenguaje, abriendo un hueco perceptual de casi ocho minutos que sostiene la reflexión. Ésta es la línea de *Shoah*.

2. HORROR DOCUMENTAL. Al contrario que en la ficción, el género documental juega con cartas marcadas, especialmente con el comodín de la supuesta objetividad. Ésta ha sido tema de discusión acerca de la naturaleza cinematográfica, desde Krakauer a Bazin, pasando por Mitry. Pero las salas de cine están muy lejos de la teoría y muy cerca de la identificación fotográfica, presupuesta antes de que comience cualquier proyección. Ese mimetismo ontológico se convierte en verdad cuando la película habla de la realidad, reconocible y fácilmente asumible si el cineasta modula sus recursos fílmicos como si de una representación se tratara. Ficciones que pasan por hechos. Partir de la historia factual para alcanzar una narración emotiva capaz de reforzar la historia ideal. Hablamos de obras que tratan de alterar el imaginario colectivo utilizando la persuasión del medio. Normalmente, si un gobierno está detrás de dicha operación la consideramos propaganda. La que a nosotros nos compete es una que juega con el horror, bien para acusar, bien para avisar, bien para recordar.

Tomemos el furioso documental antisemita *Der ewige Jude* (Fritz Hippler, 1940), de obligado visionado durante la guerra en Alemania. Su tesis iguala judaísmo a plaga. Comienza advirtiendo de la falacia que supone considerar a los judíos «europeos civilizados», algo que se demostrará al ver

imágenes de judíos polacos actuales. Convencer con la imagen, obviamente manipulada, como precepto. El narrador introduce el gueto hablando de plagas y fisonomías grotescas, e incluso cita a Richard Wagner como fuente noble. Las expresiones fomentan una alteridad inabordable: «La así llamada comunidad», «lo que los judíos llaman religión». Naturalmente, las tomas del mercado negro son utilizadas para fomentar el prejuicio histórico sobre el comercio como forma de evitar trabajar. Todo ello contrasta con la «ética aria», siempre según el narrador. Se vincula la práctica interracial con la odiada aristocracia, la cual ha extendido el judaísmo a través de redes financieras que ocupan el mapa de Europa y del mundo, atrapado en una telaraña. Incluso se extrae la confesión del asesino de niñas de *M. El vampiro de Düsseldorf* (M, Fritz Lang, 1931) como ejemplo de depravación extrapolable al resto de judíos. Todos los recursos están aquí: fotografías, imágenes de archivo, filmaciones ex profeso, materiales ajenos sacados de contexto, animación, un montaje vinculante que no da tregua, una narración impactante y un discurso cohesionador. Destaca el insidioso uso del primer plano, amenazador incluso en la secuencia de los niños recitando frases del Talmuz.

La repugnancia que causa ver *Der ewige Jude* no debe hacernos olvidar el peligro inherente del discurso documental socio-histórico, mucho menos evidente que el de la ficción: ese potencial propagandístico, difícil de discernir sin elementos críticos adecuados. Leni Riefensthal lo sabía bien cuando vinculó la iconografía nazi con la necesidad nacional en *Triumph des willens* (El triunfo de la voluntad, 1934), alcanzando un discurso mitológico frente al cual un espectador alemán sin conocimientos fílmicos estaba desamparado. Su éxito se convirtió en canónico: el final de *Der ewige Jude* contiene un montaje de jóvenes soldados de clara raíz riefensthaliana. Lo desasosegante de esta cinta es que la lista de recursos fílmicos citados más arriba también describiría con precisión al aparato persuasivo puesto en marcha por Frank Capra para su serie de seis documentales propagandísticos *Why We Fight?* (1942-1944), en el bando contrario

de la guerra. Ambos comparten un mismo sistema filmico, cuyo objetivo primero es la cohesión empática con el espectador. Desgraciadamente, el documental nazi la consiguió. Afortunadamente, Capra también. Y, por supuesto, ahí termina toda comparación.

La respuesta documental llegó un mundo después, en 1955, con *Nuit et brouillard* (Alain Resnais). Intercalando imágenes de los campos en tal fecha, abandonados y a color, con todas las filmaciones y fotografías que el director pudo rescatar en blanco y negro vehiculadas por un rápido montaje —y apoyándose en una narración poética algo redundante— se reconstruye el viaje, desde los guetos a las estaciones, a los trenes, a los campos y al interior de las cámaras de gas. Las víctimas son personalizadas en numerosos primeros planos de ojos desmesurados que no creen lo que viven. La voz en *off* dice lo que la imagen no muestra: la supervisión de las SS, los nombres de algunos judíos, las pérdidas diarias, el hambre y la enfermedad, los castigos, los experimentos quirúrgicos, los españoles que murieron construyendo la escalera de Mauthausen... Con una cesura acusadora que descubre al verdugo: Himmel en 1942 ordenando las deportaciones y levantar las cámaras; en una de ellas se observa el detalle más desgarrador: los arañazos en su interior. No podemos acercarnos más al horror, ni siquiera cuando vemos fotos de cuerpos amontonados no incinerados y otros que sí lo fueron dentro de los hornos, vacíos y limpios en la siguiente imagen a color. Esa limpieza constituye el motivo metafórico del documental: ocupar una memoria que, diez años después, parecía haberse borrado.⁵⁶

El siguiente jalón documental fue *Le chagrin et la pitié* (Marcel Ophüls, 1969), cuya valentía estriba en un «Yo acuso» autoral y franco sobre el colaboracionismo o indiferencia mostrado por la mayoría francesa durante el régimen de Vichy, propiciando la deportación de judíos: testimonios de campesinos denunciados por vecinos, de franceses pro-nazis

⁵⁶ Recordemos la escasa incidencia del tema en películas de ficción durante la década de posguerra, señalada anteriormente: el mundo pareció elegir el olvido.

y de miembros del partido comunista... tomando como campo de estudio la población de Clermont-Ferrand. Un tema tabú directamente censurado por el cine gaullista que implica la reconsideración antisemita del pueblo francés antes y durante la guerra. La técnica empleada por Ophuls es mixta y ágil, empleando archivo, fragmentos de filmes y entrevistas de muy diferente signo, igualando todos los materiales en el mismo blanco y negro que retrata ese racismo nacional que fue el abono perfecto para la ocupación nazi, aún presente en las opiniones de algunos entrevistados.

En todo caso, los documentales sobre el exterminio siguen la estela de Resnais, no la de Lanzmann. *The Long Way Home* (El largo camino a casa: el éxodo del pueblo judío, Mark Jonathan Harris, 1997) narra la migración organizada que dio lugar a Israel entre 1945 y 1948 con una profusión documental asombrosa: comienza por un prólogo formado por duras imágenes de la liberación de los campos, continúa describiendo la desconsideración con que sus prisioneros fueron tratados por las fuerzas aliadas, y termina por especificar la hostilidad que les esperaba en sus lugares de origen. Resulta difícil imaginar otra vía para ellos; la progresión narrativa implica una lógica de la justicia histórica inapelable: exterminio-éxodo-creación del estado de Israel. Máxime cuando este segundo éxodo como refugiados fue otro rosario de penalidades inhumanas salpicadas por el antisemitismo particular de no pocos políticos y gobiernos de la época. Tal y como se desarrolla, el documental no acepta más opciones y el espectador, tampoco: los musulmanes palestinos apenas tienen presencia, informándose brevemente de la formación de una resistencia que no es valorada. Rozando la propaganda, el filme ganó un Oscar.

El grueso icónico corresponde a las imágenes, cuya progresión forma el relato. El mismo director realizó *Into the Arms of Strangers* (En brazos de un extraño, 2000), utilizando sabiamente el legado de archivo para ilustrar una gran cantidad de testimonios de niños judíos que fueron acogidos por familias inglesas poco antes de estallar la guerra. La palabra constituye lo máspreciado, privilegiando los

rostros del presente más que los del pasado; tal vez por su tono optimista final el director obtuvo su segundo Oscar. Lo mismo podríamos decir de *Voices from the List* (Michael Mayhew, producido por Steven Spielberg, 2004), una recopilación de supervivientes de la célebre lista de Schindler que corre paralela a un montaje de archivo en el que cada imagen puntúa exactamente el testimonio. Como en *Shoah*, la palabra es más importante que la imagen rescatada, aunque esté presente; la mayor diferencia estriba en el uso dramático de una banda sonora sinfónica y en la fragmentación de los parlamentos, reunidos temáticamente para formar un relato atractivo. Sin embargo, es justo reconocer el carácter didáctico de estas propuestas, muy superior al de *Shoah*: su público natural es fundamentalmente escolar, mientras que aquél al que Lanzmann se dirige es, al menos, universitario. De hecho, las entrevistas de *Voices from the List* forman parte del trabajo realizado por la Fundación Shoah, que ha recogido testimonios de cincuenta y dos mil supervivientes, entre 1994 y 1999, creando una historia visual de la Shoah. Fue fundada por Steven Spielberg durante el rodaje de *La lista de Schindler* y su catalogación se ha realizado pensando en crear materiales de trabajo digitales para docentes de enseñanzas medias en varios países. *En brazos de un extraño* tiene una web con materiales semejantes. *Shoah*, por su parte, formó parte de programas sobre «pedagogía de la memoria» en Francia, cuyo mayor valedor en España es Carles Torner.

3. LA DIÁSPORA ÉTICA DE LA REPRESENTACIÓN INTELECTUAL. La pregnancia de las imágenes documentales tomadas por los servicios cinematográficos aliados al entrar en los campos ocupa un lugar en la memoria visual del siglo XX. Esas acumulaciones de cuerpos esqueléticos que no dio tiempo a quemar, arrastrados por excavadoras como tierra sobrante, los seres famélicos atados a una mirada alucinada, los restos en los hornos, los archivos detallando experimentos, la producción de objetos con huesos y pelo, las cámaras vacías... Y, sin embargo, son sólo la metonimia de lo que ocurrió. Una

parte que se ha tomado por el todo. Esas imágenes recogen los despojos del horror, no el horror mismo. De él no queda nada. Tenemos fragmentos filmados de los guetos (*el antes*) y la profusión documental mencionada (*el después*). En cambio, *el durante* permanece en un limbo anicónico que fue impuesto por los propios nazis, prohibiendo cualquier fotografía o filmación del interior de los campos. Menos aún del corazón (mejor núcleo) de los mismos, las cámaras de gas, y de su aparato excretor (mejor desagüe), los crematorios. Estas máquinas de muerte, devorando y desechando al tiempo, constituyen el motivo del mayor asombro que puede adueñarse del espectador (curioso o historiador) interesado por conocer. Que no comprender.

Pero somos mentes y queremos comprender. Comprender cómo pudo construirse un ser monstruoso que se alimentaba de seres vivos y cuyo único precedente es el bestiario medieval labrado en capiteles y portadas, pintado en algunos cuadros consagrados a imaginar el infierno o representado como Moloch en *Metropolis* (Fritz Lang, 1927). El Bosco como frío ingeniero, el campo como creación imposible, la tecnología ferroviaria y química como medio, el *sonderkommando* como esclavos, los judíos como comida. Una orden para imaginar, según apunta el historiador Raül Hilberg en *Shoah*, dictada en pocas líneas por Goering para registrar un deseo verbal de Hitler, y que encontró diseño en la reunión de Wannsee.⁵⁷ No sigamos: los datos históricos tampoco ayudan a recrear lo impensable.

Nunca el imaginario colectivo contemporáneo ha estado tan precisado de imágenes. Por eso las de la liberación de los campos ocuparon su lugar, no para constatar, sino para vencer, según una orden específica del general Eisenhower. Y este es el auténtico peligro, el que se oculta en tesis revisionistas y negacionistas, que toda la verdad depende de testimonios de supervivientes. Por mucho que esté avalada por investigaciones históricas y por los restos del trabajo inacabado, no está físicamente delante nuestro, aún en una

⁵⁷ Recreada de manera escalofriantemente austera en *Conspiracy (La Solución Final)*, Frank Pierson, 2001).

filmación trémula y defectuosa. Las generaciones nacidas durante la segunda mitad del siglo pasado han igualado imagen a verdad en un nuevo nivel ético que ha ido parejo a la perfección eidética de los medios de reproducción visual. Lo cual comenzó con la fotografía, como Virilio señaló al citarla como un instrumento policial en el último cuarto del siglo XIX.⁵⁸ La protagonista de *El extraño* sólo cree que su marido es un dirigente nazi oculto tras la guerra cuando el policía le muestra una película de los campos. En *Judgment of Nuremberg* (Vencedores o vencidos, Stanley Kramer, 1961) y en *Nuremberg* (Los juicios de Nuremberg, Yves Simoneau, 2000), el fiscal logra un vuelco en el tribunal, los asistentes y los propios acusados cuando proyecta un montaje semejante. Los propios nazis llevaron absurdos y complejos registros fotográficos de sus víctimas, evitando el horror por medio de la abusiva documentación: un muro de fotos levantado para ocultar. Amparándose en esa necesidad icónica insatisfecha, puede llegar a negarse la Shoah. En ese punto se coloca la película de Claude Lanzmann. Una necesidad, tanto para conjurar el olvido como para crear el pasado.

Retomemos la cuestión: ¿puede contemplarse la Shoah? En el camino de Lanzmann, ¿puede establecerse una dialéctica ética entre testimonio visual y testimonio oral? El director suizo trató de resumir la encrucijada entre mostrar o no con la frase «no se puede ver, pero lo que no se puede ver debe mostrarse con imágenes».⁵⁹ Tal vez escrutar el rostro que vio *lo que no se puede ver* y su palabra es el único conocimiento al que tengamos derecho los consumidores de una abundancia (material y visual) cada vez más cegadora. Poco después de estrenar *Shoah*, Jean-Luc Godard acusó a Lanzmann de «no haber mostrado nada», abriendo un debate entre intelectuales franceses que desvió la atención sobre la memoria que el documental abrió, para centrarla... en

⁵⁸ PAUL VIRILIO, *La máquina de visión*, trad. de M. Antolín Rato, Cátedra, Madrid, 1998, p. 59.

⁵⁹ CLAUDE LANZMANN, «Parler pour les morts», entrevista de Guy Herzlich en *Le Monde des débats*, 14, mayo 2002, p. 15, citado por C. TORNER, *Shoah. Cavar con la mirada*, Gedisa, Barcelona, 2005, p. 14.

los intelectuales franceses.⁶⁰ Lo cierto es que el filme hendió una brecha en el carácter sagrado de la imagen, capaz de explicarse y de explicarlo todo. No es una discusión sobre la verdad icónica, sino sobre su oportunidad y limitación. En su diatriba contra *La lista de Schindler*, Lanzmann especula sobre la inconveniencia de proyectar una supuesta película real que recogiera la asfixia de judíos en las cámaras de Auschwitz. Afirma que destruiría dicha bobina, caso de que existiera: «No soy capaz de decir por qué: es evidente».⁶¹ Lo que destruiría sería la posición moral del verdugo que la tomó. La imagen no es inocente: nace con el pecado original de quien la crea. Y algunos pecados no se redimen con ninguna imagen, por valiosa que sea.

Si comparamos *Shoah* con *Nuit et brouillard* descubrimos similitudes: las dos filman los campos vacíos en sus respectivas épocas, abandonados e inescrutables para la cámara, las dos parten del presente para trazar la memoria, sólo que en un caso ésta llega en forma de archivos fotográficos y en el otro en forma de dolorosos recuerdos. De hecho, el narrador de la película de Resnais se pregunta si la vida volvió a la normalidad alguna vez para los que escaparon a la muerte, lo cual es otro punto de partida para la propuesta de Lanzmann. *Nuit et brouillard*, y todo su legado documental, satisface la necesidad icónica hasta donde es posible. ¿Es eso todo? ¿Realmente podemos rozar aquel sufrimiento? Alberto Manguel concluye, a propósito del monumento a la deportación sito en la *Île de la Cité* en París que «el horror no se puede leer en toda su magnitud».⁶²

De entre la tormenta dialéctica que *Shoah* provoca, destacamos la opinión de Shlomo Sand. El historiador consi-

⁶⁰ Un resumen de la polémica historiográfica, seguida a lo largo de diversos artículos aparecidos en la prensa francesa, puede verse en la conferencia «Shoah y el debate entre Lanzman (Moisés)/Godard (San Pablo)» pronunciada por Aurora Fernández Polanco en el seminario *Después de Guernica. Arte europeo tras la Segunda Guerra Mundial*, impartido en la UIMP de Santander en julio del 2003 (Separata de la conferencia, pp. 7-14).

⁶¹ CLAUDE LANZMANN, «Holocauste, la représentation impossible», en *Le Monde*, 3 de marzo de 1994.

⁶² ALBERTO MANGUEL, *Leer imágenes*, Alianza, Madrid, 2003, p. 305.

dera inexcusable la falta de referencias al colaboracionismo francés. Sin embargo, no tiene problema en considerar *Nuit et brouillard* como un documental modélico, a pesar de reconocer un acto de censura por parte de Resnais al no atisbar siquiera la deportación de judíos franceses al campo de Pithiviers.⁶³ También lamenta que no investigue la culpabilidad intelectual de la clase media y alta berlinesa⁶⁴. Objetamos que Lanzmann sí acusa, sin verbalizar, al insertar el solitario baile de una pareja de ancianos en una sala de fiestas del opulento Berlín actual (finales de los setenta), introducción granguñolesca a la entrevista con otra anciana judía berlinesa que lamenta la indiferencia de la población ante las detenciones. Sand parece tomar al pie de la letra las declaraciones de Lanzmann en cuanto a que se limitó a encadenar testimonios sin más. Cuando lo cierto es que el director hilvana un discurso, un relato, lo quiera reconocer o no. El vínculo mencionado es una prueba de ello. Tal vez Sand no soporta el aniconismo de *Shoah*, conociendo bien la capacidad conmovedora de la imagen; para él, su director no tiene derecho a ocultar el horror físico que Resnais desenterró de forma impactante porque en ello se juega la lección histórica.

Lanzmann acomete su empresa sin condiciones: el recuerdo de un superviviente es cierto por quién lo narra, está legitimado por el sufrimiento indecible del cual jamás podremos formar parte real. Sobrepone ética a metodología histórica y no duda ni de la fidelidad del recuerdo ni de la intención de quien lo evoca. ¿Quién podría negarle a Abraham Bomba, el peluquero que llegó a trabajar dentro de una cámara de gas, tal deferencia? Nosotros no, desde luego, ni tan siquiera arrogándonos el papel de historiadores rigurosos. Todos los que consiguieron resucitar de aquél Hades mecánico debieron enfrentarse a una pregunta injusta: «¿por qué estás vivo?» Lanzmann devolvió la voz y la dignidad a gentes envueltas en un silencio vergonzante. Sólo por eso *Shoah* justifica su existencia.

⁶³ SHLOMO SAND, *El siglo XX en pantalla*, p. 316.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 344-347.

4. DENTRO DE *SHOAH*. La gran diferencia de las nueve horas y media de *Shoah* respecto a otros documentales formados por entrevistas, como los señalados en otro apartado, es que Lanzmann filma cómo se fragua la memoria, permitiendo a los supervivientes entrar cada vez más en ese proceso diacrónico que los sitúa de nuevo frente al horror. El tiempo real, el de proyección, se alarga mientras que el del entrevistado se anula hasta que sólo queda un recuerdo. Lanzmann actúa a veces como un psiquiatra, preguntando y preguntando para destilar ese momento que lo cambia todo, el que hace llorar a Abraham Bomba o a Filip Müller. Ese pasado queda fundido con el presente, ya que el exterminio no es un hecho muerto: «Y yo les daré un nombre perpetuo» es la cita de Isaías (56: 5), con que se abre el documental. Las tomas, espeluznantes, con esa cámara-raíl que se acerca y se interna en los abandonados campos de Auschwitz y Treblinka se unen al recuerdo declamado, *partiendo del presente*. Esto es, en sí, una reivindicación, puesto que los nazis borraron la normalidad, y con ella el tiempo: eliminaron no sólo un pueblo, sino su tiempo. «Nadie puede contar» dice Simón, el primer superviviente, entrevistado frente al prado en el que había un campo de exterminio, igual de tranquilo que cuando, con quince años, era obligado a enterrar y desenterrar amigos y vecinos. Y la cámara, pertinaz, se empeña en mostrar ese prado, como si pudiese contar, como si pudiese, al menos, devolver ese tiempo.

Lanzmann casi cae en las tentaciones del documental etnográfico cuando presta tanta atención a los polacos que fueron testigos de los convoyes y la construcción de los campos: su actitud y aspecto declaran más que sus propias evocaciones, por hacerlas con indiferencia aunque con detalle. Pero queda claro que todos, desde campesinos a conductores de locomotoras sabían lo que ocurría: uno de estos confiesa que sólo el vodka hizo soportable su trabajo. Incluso recuerdan el gesto de degüello que algunos vecinos de Treblinka hacían a los ojos que miraban desde las rendijas de los vagones: gesto de aviso o de aprobación sádica que Spielberg recoge en un niño de *La lista de Schindler*.

Abe Bomba es el primero en recordar su mudez cuando se enteró del proceso de gaseado al llegar al campo: «No podía pronunciar una palabra». Esta crisis del lenguaje era fomentada por los guardias, violándolo con falsas expresiones como llamar «camino del cielo» a la ruta que conducía a la cámara de Treblinka, «hospital» a la zanja donde ejecutaban a ancianos y enfermos, o «curar con una píldora» a un bala-zo. La perversión lingüística como pantalla, que es retirada dolorosamente por los testimonios, sin apoyo iconográfico o narrativo alguno. Desasistido de todo aparato simbolizante, el espectador está indefenso ante la fuerza de la memoria. Pero cuando estalla, se desborda; Jan Korsi, antiguo correo polaco de la resistencia que visitó el gueto de Varsovia, dice haber guardado absoluto silencio durante treinta y cinco años. Su descripción del gueto recuerda poderosamente la reconstrucción de *El pianista*, incluso el asesinato gratuito que contempló desde una ventana parece adelantar la escena analizada de dicha película. Existe una paradoja entre ese torrente que sólo las lágrimas frenan y la imposibilidad por encontrar palabras adecuadas: el escritor Maurice Blanchot, sin ser judío ni haber sufrido persecución, se enfrentó a dicho problema, obsesiva y puede que infructuosamente.⁶⁵ Lanzmann, al menos, devuelve la integridad ideomática, permitiendo expresarse a los entrevistados en sus lenguas maternas.

Poco a poco van desgajándose sentimientos incomprensibles para el gentil: una mujer se siente culpable por haber escapado al «destino de su pueblo», algo que el protagonista de *El prestamista* sufría en la ficción. Ni un reproche ni un deseo de venganza. Sólo la resignación ante lo imposible. Según Rudolf Vraba, su compañero Freddy Hirsch prefirió suicidarse antes que abandonar a los niños que tenía a su cargo en Auschwitz. Jan Korsi define como «infierno» el

⁶⁵ Para una comprensión profunda de esa «escritura del desastre» en torno a Auschwitz como paradigma de lo indescriptible en la obra de Blanchot, léase A. MORA, «Los hombres destruidos, la escritura del desastre. El después de Auschwitz de Maurice Blanchot», en *Espinosa. Revista de filosofía*, 4 (2003), pp. 17-34.

gueto de Varsovia, pero sus habitantes sólo le pidieron que lo recordara y lo contase. Vraba narra los fallidos intentos de insurrección en el campo; tampoco prosperó la de Treblinka. Y la rebelión del gueto de Varsovia llegó muy tarde, en abril de 1943, sólo cuando la resistencia polaca se comprometió a intervenir. Naturalmente, la malnutrición, la enfermedad y el terror explican estos fracasos (como se escenifica en *La zona gris*), pero sus intenciones son muy escasas. De alguna forma, los judíos represaliados asumieron que el resto de judíos del mundo, especialmente los americanos, debían acudir en su ayuda. Sabemos que la situación era conocida por los gobiernos aliados... y también por la comunidad judía libre, a la que los mensajeros exigían mucho más de lo que hicieron para llamar la atención. ¿Cómo puede asumirse tal sensación de abandono y hacer de ello un signo identitario de fortaleza? Detlev Claussen habla de Adorno, respecto al exterminio y a las vivencias de sus padres como perseguidos: «el horror, la *representación del miedo*, se ha metido en él, *saber judío* y experiencia vital, que se convierte en parte integrante de la experiencia filosófica. El principio de identidad no es sólo cuestionable desde el punto de vista filosófico, sino también a partir de la experiencia de la *vida dañada*». ⁶⁶

Frente a esa muralla de resistencia ontológica opuesta por los judíos, los verdugos. Lanzmann tuvo que engañar a dos de ellos para que hablaran, grabados en sus casas con una cámara de televisión oculta cuya señal era recogida por una discreta unidad móvil en la calle. Las imágenes que nos llegan de Franz Suchomel (comandante de las SS en Treblinka) y de Walter Stier (jefe de la sección de horarios de los ferrocarriles en Varsovia) son borrosas e interferidas por una niebla electrónica. Parecen fantasmas de otro tiempo lejano, malos recuerdos que no desaparecen. Suchomel describe con frialdad de historiador todo el proceso deshumanizador de Treblinka: cuando canta el himno del campo, que todo judío debía aprender, su primer plano desvaído lo

⁶⁶ DETLEV CLAUSSEN, *Theodor W. Adorno*, trad. de V. Gómez Ibáñez, PUV, Valencia/Editora Universidad de Granada, Granada, 2005, p. 270.

asemeja a una calavera; «no queda un judío que lo conozca», concluye. Contrasta con el olvido de Stier, que miente al decir que no recuerda ningún convoy de judíos, a pesar de su cargo, amparándose en una batería de excusas; tal y como también hace Franz Grassler, un comisario del gueto de Varsovia que no recuerda los cinco mil muertos mensuales. Ni ellos ni los demás alemanes entrevistados parecen sufrir al recordar aquella época. Comparado con el bloqueo y las lágrimas de Abraham, esta frialdad carente de remordimiento constituye la mejor autoinculpación del criminal.

El trabajo fílmico es minimalista, pero no inocente, desde la simplicidad de una cámara subjetiva que nos abandona a la visión, a veces reiterada, de su objetivo, como el monumento de Treblinka levantado donde estaba la cámara de gas. El montaje se carga de munición, recorriendo la cuenca industrial del Rhur mientras Lanzmann lee las instrucciones técnicas las SS para modificar camiones en cámaras de gas rodantes; esas fábricas son el sostén económico del régimen nazi, pero también moral, ya que ofrecen la oportunidad de «inventar» la muerte sin pensar en ella. Los beneficios obtenidos por las empresas alemanas quedan resumidos en la marca del camión Saurer que sigue circulando; se podría mencionar a Mercedes, Siemens, Volkswagen, Krupp, corporaciones totalmente desmemoriadas. Una Alemania depredadora. Lo mismo ocurre cuando la cámara «pasea» por Berlín, Wannsee o Varsovia, revelando ciudades activas que funcionaban igual mientras se aplicaron las leyes raciales o se levantó un muro en torno al gueto: con total indiferencia, al margen; siempre lo remarca alguna voz del pasado.⁶⁷

La Shoah nos enfrenta con la muerte más simple y desapasionada, encarnada por los nazis como expresión del mal. Nada puede conmemorarla. Ni filmes cuya ficción es insufi-

⁶⁷ La acusación es gritada por el protagonista de *The Tulse Luper Suitcases (Las maletas de Tulse Luper)*, Peter Greenaway, 2003-2004), al maldecir a la nación alemana en un arrebatado inusual tras atisbar una mínima parte del genocidio judío. Su furia, culpando colectivamente a todo un pueblo, adquiere tintes bíblicos que jamás hemos escuchado a ningún superviviente.

ciente. Filip Müller denomina «visión insostenible» lo que vio al abrirse la cámara de gas tras su utilización; *La zona gris* trató de representarlo, con el pobre resultado mencionado en su momento. Ni monumentos como el diseñado por Peter Eisenman en 1998 para Berlín, en el cual, en palabras de Arturo Leyte, «no hay cuadro, no hay figura».⁶⁸ Ni los puede haber; no a un nivel oficial de expurgación nacional interesada. «La lección más terrible del Holocausto es la de que no hay lección... Tenemos que recordarlo porque aconteció, sencillamente».⁶⁹ *Shoah* también es un monumento, premeditado o no. Pero fundamentado en la transmisión, no en la redención. Tal vez su detallismo y focalización impida intuir a las otras víctimas del genocidio, y menos aún simbolizar otros genocidios más recientes en Camboya, Somalia, Bosnia, Ruanda o Sudán. Su auténtico legado consiste en sanear la visión, depurándola para admitir la verdad que se esconde entre las líneas de miles de registros fotoquímicos. Proceso que forma parte de lo que Carles Torner denomina «una ética de la mirada».⁷⁰

5. RACISMO, EXTERMINIO E HISTORIA. Anteriormente comparamos, torpemente, un campo con un monstruo devorador y excretor. Nuestra intención es poner sobre la mesa el aspecto más irracional del exterminio, más bien, su punto originario: la volición satisfecha de un racismo que, por mucho que se haya teorizado sobre el mismo, es simplemente cuestión de entrañas. Pura emoción, odio que, como es sabido, ni se crea ni se destruye, sólo se transforma en mil formas y mil crímenes. El que pone en su punto de mira al judío es uno de los más antiguos. Raül Hilberg en *Shoah* pergeña una progresión de ese odio antisemita a lo largo de siglos de persecución y exclusión cuya última fase fue su exterminio. El público alemán no tuvo problema para aceptar las películas antisemitas propagandísticas: *Honor* (Heinz Hilbig, 1939), *Die Rothschilds* (Erich Waschneck, 1940) y, sobre

⁶⁸ A. LEYTE, *El arte, el terror y la muerte*, Abada, Madrid, 2006, p. 8.

⁶⁹ ALBERTO MANGUEL, *Leer imágenes*, p. 308.

⁷⁰ C. TORNER, *Shoah*, p. 112.

todo, *Judd Süss* (El judío Sus, Veit Harlan, 1940) que estigmatiza el judaísmo como enfermedad contagiosa a través de su escena más recordada, la de la violación de una alemana. Los directores recogieron imágenes estandarizadas del judío preestablecidas hacía siglos. Lo novedoso del exterminio son los métodos, la organización y la magnitud de la empresa. Pero era la conclusión final más lógica, acometida por los alemanes como representantes de una corriente sanguínea y sanguinaria que recorrió todas las clases sociales europeas durante dos mil años, en la mayoría de los lugares donde hubo comunidades judías.

La Shoah devuelve, devolverá para siempre, un reflejo deformado del racismo antisemita que, lo aceptemos o no, forma parte de los tan cacareados cimientos judeocristianos europeos. Y, como tales, sigue vigente. Evoquemos la indiferencia con que fueron recibidas las deportaciones, los transportes y la construcción de los campos en todos los países. En *Shoah*, una anciana polaca grita la culpabilidad hebrea en la muerte de Cristo delante de Simon Sbrebnik, milagroso superviviente que vuelve al pueblo polaco donde vivió su tragedia. Ese exabrupto pone de relieve la consistencia religiosa de algunas actitudes racistas, más evidentes en el caso judío. La película de Costa-Gavras *Amén* (Amen, 2002) acusa al Vaticano de no denunciar los crímenes que sabía estaban cometándose; una institución religiosa que no quiso ver, que prefirió esperar sabiendo lo que eso significaba: el final de otra religión. El personaje del sacerdote católico que elige ingresar en un campo para ayudar a los judíos simboliza esa valiente excepción que, en general, no se produjo.

La cuestión más importante a nuestro juicio es si el reflejo racista es universal. O algunos se consideran exentos de verse en él a pesar de sus acciones. No olvidemos ese martilleo incesante en la conciencia y memoria del mundo en que se ha convertido el conflicto árabe-israelí en Palestina. Dicho lugar concentró algo más que las esperanzas de los judíos europeos tras su liberación: era su única oportunidad de volver a ser personas, estatus que no lograrían en la hostil Europa, especialmente en lugares como Polonia. De ahí

nació el mayor movimiento migratorio clandestino del siglo pasado, apoyado por el terrorismo de comandos judíos sobre los británicos y por la diplomacia internacional que culminó con la resolución de Naciones Unidas. El origen del estado de Israel es pues mítico y así ha sido evocado y transmitido; el documental *El largo camino a casa* comienza con la cita de Éxodo, 13 sobre la expulsión de Egipto. Toda oposición a dicho plan tendría que enfrentarse a una fuerza sostenida por siglos de diáspora, por millones de cadáveres... y por Yahvé.⁷¹

El germen racista estaba inoculado, por los pogromos, por Hitler, por Dios. Enfrente, una resistencia musulmana que, finalmente, ha culminado su propio proceso involucionista sustituyendo un conflicto colonial por otro de tipo religioso.⁷²

El filme israelí *Kedma* (Amos Gitai, 2002) narra la formación de milicias judías en territorio palestino durante mayo de 1948; esos colonos-soldados llaman a sus semiautomáticas «herramientas», en un torcimiento del lenguaje que nos resulta familiar. Tres secuencias son capaces de condensar mucha historia. En la primera, un colono justifica la violenta ocupación apelando a los padecimientos de su familia a manos nazis. En la segunda, un viejo musulmán en retirada grita a los judíos que «nos quedaremos como un muro», amenazándoles con engendrar generaciones de rebeldes: un rabioso vistazo al futuro. En la tercera, coincidiendo con el final, un miliciano cuestiona toda la historia hebrea, hablando del «sufrimiento que nos hace judíos» (en la línea de Adorno y de algunos supervivientes de *Shoah*), culpando al exilio de todos los males, y sentenciando que su pueblo es

⁷¹ Convendría recordar que el Holocausto (ahora empleo el término fuera de su acepción judía) también afectó a millones de republicanos, socialistas, comunistas, disidentes, gitanos, homosexuales y discapacitados. Sin embargo, solo los judíos han sido capaces de legar una memoria escrita, filosófica, testimonial y política de la tragedia.

⁷² En tal sentido ha de verse la pérdida de fuerza de la Organización para la Liberación de Palestina, sustituida por partidos fundamentalistas como Hamas, apoyados por grupos terroristas y gobiernos integristas en el marco de una *Yihad* internacional.

«admirable y horrible». Tanto *Kedma* como *Munich* (Steven Spielberg, 2005) hablan de las consecuencias de la Shoah: el éxodo hacia Israel y el comienzo de otro conflicto, el horror extendiéndose y reiniciándose como un virus que muta pero no cesa, ni siquiera hoy. Una guerra que, para los judíos israelíes, no terminó con la derrota nazi.

Ambos contendientes han dejado de ver a su oponente como humano, y, por ello, reclaman su aniquilación. Los territorios son más importantes que los pueblos, implantando de nuevo el nacionalismo racista. La desesperación ante la ausencia de un legado políticamente saneado de la Shoah es total. Las lágrimas de Abraham son de todos, no sólo de su pueblo.

«¿QUÉ SON LOS JUDÍOS?»
UNA RESPUESTA A *SHOAH*

*Antonio Lastra*⁷³

La historia es ésta. En los días previos a mi vuelta a casa al término de mi primera y más larga estancia en Jerusalén, durante el primer semestre de 1986, la filmoteca anunció el estreno en Jerusalén de *Shoah*. Resolví no acudir, pues me sentía ya aturdido por todo aquello en lo que tenía que pensar, y me decía a mí mismo que no tenía por qué sufrir esa pena particular en Jerusalén, que podía esperar, y otras cosas por el estilo. Un colega con el que debía almorzar al día siguiente me telefoneó para decirme que había olvidado, cuando me propuso la cita, que coincidía con el estreno de *Shoah*, y que, en vista de mis planes de partida, tal vez quisiera, para no malograr el encuentro, reunirme con él en la filmoteca a última hora de la mañana en lugar de la universidad, un par de horas antes de que comenzara la muy larga película. Cuando nos encontramos no había casi nadie a nuestro alrededor, pero al cabo de una hora, aproximadamente, el lugar comenzó a llenarse y en seguida, o así me lo pareció, hubo gente apiñada en pequeños grupos, hablando en todos los huecos que dejaban las mesas en el restaurante. En una pausa de nuestra conversación miré atentamente a la multitud; me di cuenta de que el acontecimiento había dado lugar a la reunión más elegante y elocuente que había visto en aquellos meses en Jerusalén, donde prevalecía, hasta donde yo sabía, una superficie de calculado descuido de atuendos y costumbres. Conmovero por la eterna obstinación que

⁷³ ANTONIO LASTRA es profesor asociado de Filosofía en la Universidad de Valencia y autor de *Constitución y arte de escribir* (Aduana Vieja, Valencia, 2009). Una versión de este ensayo ha aparecido en *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 23 (2010), pp. 37-42.

advertía en esta preparación para ser testigo de otro testimonio más del Holocausto, me volví para decirle algo al respecto a mi acompañante, que, sin embargo, habló primero: «Había decidido esta mañana que no acudiría a este acto. Si has visto aquello de lo que se trata en tecnicolor, ¿por qué ver una reproducción en blanco y negro?». Ésa era la manera, me figuré, en que podía contarse el hecho vulgar, incomprensible, de que la persona que tenía ante mí, que había comido tortilla y tostadas con una taza de café, había estado en un campo de concentración, incluida la insinuación de una duda defensiva respecto a que eso fuera realmente lo que había dicho. «Pero —continuó— mi mujer quería venir conmigo. Esto no pertenece a su pasado. Hemos sacado una entrada para ti.» Así aprendí en Jerusalén a no confiar demasiado en los planes para posponer algo.⁷⁴

Quería empezar este comentario con una cita, una cita mucho más larga de lo habitual —una cita filosófica y autobiográfica—, para no tener que hablar en primer lugar, para no ser el primero en tomar la palabra y decir algo sobre la película de Claude Lanzmann *Shoah* («para ser testigo de otro testimonio más del Holocausto»), cuando lo habitual es hablar inmediatamente, sin demasiada preparación, de las películas que vemos, comentarlas y juzgarlas. *Shoah* no pertenece, desde luego, a mi pasado; el color de la película no es tampoco, para mí, el «tecnicolor», sino una «reproducción en blanco y negro» en la que, paradójicamente, no ha debido perderse nada de la proyección original, como no se ha perdido el sonido y el significado de las palabras y de la traducción de las palabras que oímos en una película en la que se deja hablar a los personajes, una película que tal vez consista, sobre todo, en obrar el milagro de que hablen sus personajes. No hablar en primer lugar, ver y oír antes de hablar, obliga, sin embargo, a responder: tomar la palabra para decir algo sobre *Shoah* es, en efecto, una responsabilidad. No creo que sea una responsabilidad asumida libremente ni que pueda posponerse —ésa sería la enseñanza de Jerusalén, según Cavell—, sino una responsabilidad derivada de la

⁷⁴ STANLEY CAVELL, *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises*, Harvard UP, Cambridge, Mass., 1994 (*Un tono de filosofía. Ejercicios autobiográficos*, trad. de A. Lastra, Antonio Machado Libros, Madrid, 2002, pp. 37-38).

decisión previa de ver y oír *Shoah*, de haber querido ver y oír *Shoah*. Trataré de responder a una pregunta tan sencilla como antigua: ¿qué has hecho? Qué he hecho, naturalmente, al ver y oír *Shoah*. La pregunta es una pregunta bíblica (Génesis, 3:13, 4:10), una pregunta específicamente moral que supone que lo que hemos hecho está mal —en su contexto tiene que ver con la prohibición del conocimiento del bien y del mal y la prohibición de derramar sangre humana—, pero que nos permite o nos obliga a responder: la pregunta no es por qué lo has hecho, sino qué has hecho. Tengo que responder, no justificarme por haber visto y oído *Shoah*. En la otra tradición que configura decisivamente nuestra cultura —la cultura occidental, de Jerusalén a Atenas—, la deliberación y la acción tienden siempre, por el contrario, hacia algún bien (*Ética a Nicómaco*, 1094a). ¿Hacia qué bien podría tender haber visto y oído deliberadamente *Shoah*? ¿Se trataría del bien o del mal? La propia *Shoah*, ¿trata del mal o del bien? ¿Del mal absoluto, «vulgar, incomprensible», o del bien —un bien si no absoluto, común, inteligible— que supone haberla llevado a cabo, haberla realizado pacientemente como película con la exigencia, por tanto, de que haya espectadores que la vean y la oigan, de que respondan por haberla visto y oído? ¿Hizo bien Claude Lanzmann en rodar *Shoah*? ¿Qué bien hago yo al verla y oírla? No posponer la respuesta y tender hacia el bien al responder podrían ser las enseñanzas más importantes de *Shoah*. Raul Hilberg, historiador de *La destrucción de los judíos europeos* y él mismo personaje de la película, lo corrobora cuando dice que no ha tratado de formular grandes preguntas que sólo habrían podido obtener a cambio pequeñas respuestas.

La respuesta, o las respuestas, en todo caso, no son inmediatas. Han pasado casi veinticinco años desde que se estrenó la película en París, en la primavera de 1985, o un año después en Jerusalén, y a todas las respuestas que le han dado los espectadores —*Shoah* ha sido para unos una película monumental, para otros intempestiva, o inoportuna, tardía, conmovedora, falsa, fruto de la mala conciencia de los intelectuales franceses entre los que Lanzmann se cuen-

ta como sucesor de Sartre al frente de *Temps Modernes* (no hay ninguna alusión en *Shoah* a la deportación de los judíos franceses), o una película propagandística, una obra de arte, un mero documental, una desdichada exageración, un acto de justicia o una venganza, una expresión de resentimiento o de impotencia, una bendición—, a todo esto aún tendríamos que añadir el hecho de que el mundo ha cambiado irreversiblemente desde entonces hasta volverse casi irreconocible. Que muy pronto no quede vivo ninguno de los supervivientes del Holocausto —ninguno de los testigos de la película— y que, sin embargo, los judíos no hayan sido exterminados es algo que amplía el horizonte de *Shoah*: la película empieza y acaba con lo que Pablo Dreizik ha llamado «figuras del cuerpo rememorado».⁷⁵ La caída del Muro de Berlín en 1989 ha modificado, por otra parte, la fisonomía de la Polonia que Lanzmann recorrió y de la propia Alemania dividida, de una Europa ahora unificada de este a oeste. *Shoah* constituye, probablemente, un registro visual de primer orden, subordinado, sin embargo, al del Holocausto, sobre la Europa comunista, que está implícito en la película: si no me equivoco, hay una sola alusión —una pregunta de Lanzmann— al *socialisme*, en cierto modo equivalente a la única mención del mesianismo (*the Messianic*) en boca de Abraham Bomba. Es significativo que Abraham Bomba se refiera al mesianismo después de haber negado que Treblinka fuera un lugar:

Había una señal, una pequeña señal en la estación de Treblinka. No sé si estaba en la estación o poco antes. En la vía en la que nos encontrábamos había una señal muy pequeña que decía: Treblinka. Yo no había oído nunca hablar de Treblinka porque nadie lo conocía. No es un lugar (*it's not a place*) ni una ciudad, ni siquiera una aldea. (*Tras una pausa.*) El pueblo judío siempre ha soñado, y era parte de su vida, era parte de lo mesiánico (*the Messianic*), que algún día sería libre. Ese sueño era genuino, sobre todo, en el gueto. Cada día, cada noche, yo soñaba que

⁷⁵ Véase PABLO DREIZIK, «*Dibuk: figuras del cuerpo rememorado*», en *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, 5 (2008), pp. 39-42. Dreizik remite a la segunda de las *Tesis* de Walter Benjamin: «A nosotros, como a cada generación precedente, nos ha sido concedida una débil fuerza mesiánica, sobre la que el pasado hace valer una exigencia (*Anspruch*)».

las cosas iban a cambiar. No era sólo el sueño, sino la esperanza que el sueño albergaba.⁷⁶

Mientras Lanzmann preparaba la película y después de su estreno, miles de judíos de la Unión Soviética —los *refuseniks*— emigraron a Israel en lo que sería el último gran episodio del antisemitismo europeo y de la *teshuva* o arrepentimiento o retorno. Pero no sólo ha desaparecido lo que entonces se llamaba el Segundo Mundo. En 1985, la vista de las Torres Gemelas de Nueva York en la película no podía suscitar la reacción que ahora suscita: ver *Shoah* después del 11 de septiembre del 2001 obliga a vaciar algunas de sus imágenes de un contenido extraordinariamente sensible. Hoy sabemos lo que supone el terrorismo, e incluso la globalización, en relación con el Estado de Israel, el Israel de Abraham Bomba o de Michael Podchlebnik, el Israel simbolizado en el bosque de cenizas de Ben Shemen que Motke Zaïdl e Itzhak Dugin comparan con Sobibor.

Esto no supone descontextualizar *Shoah*. Al contrario, creo que, por su propia concepción narrativa y cinematográfica, *Shoah* no es descontextualizable: al insistir Lanzmann en que no había hecho un documental («para ser testigo de otro testimonio más del Holocausto»), es decir, al no haber tratado de hacer historia, sino cine, o de contar historias inseparablemente ligadas a nombres propios, devolvió al medio cinematográfico su capacidad esencial de reproducir la realidad, de impedir que la realidad vivida se borre de la memoria. Parafraseando un antiguo midrás, podríamos decir que los personajes de *Shoah* vieron lo audible y oyeron lo visible, y que ése es precisamente su testimonio. Es, sin duda, un argumento crucial para refutar a los revisionistas del Holocausto y a los espectadores reacios a ver y oír *Shoah*: aunque las cosas no hubieran sucedido así —aunque a los

⁷⁶ CLAUDE LANZMANN, *Shoah* (DVD + livre), Gallimard, Paris, 2004 (*Shoah*, trad. de F. de Carlos Otto, Arena Libros, Madrid, 2003, pp. 31-32; traduzco del inglés en el que habla Bomba). La edición más reciente es la italiana (Einaudi, Torino, 2008). Véase *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays*, ed. by S. Liebman, Oxford University Press, New York, 2007.

supervivientes les fallara la memoria o no quisieran recordar y a los verdugos les traicionara la jactancia de su impunidad o de su insoportable indiferencia—, las cosas habrían sido así, habrían sido como *Shoah* las muestra. Nada de lo que tiene que ver con la técnica cinematográfica —desde luego no la puesta en escena ni el montaje ni la supuesta ausencia de continuidad, mucho menos el «blanco y negro»— impediría que *Shoah* transmitiera indefectiblemente la verdad, una verdad horrible, pero la verdad. El contexto del Tercer Reich y los contextos más o menos débiles del comunismo o del supuesto fin de la historia han ido desapareciendo progresivamente, pero los judíos no han sido exterminados. *Shoah* no es descontextualizable.

Al preguntarme qué he hecho al ver *Shoah* estoy formulando, por tanto, una inquietud fundamental: ¿tengo derecho a ver y oír esta película? ¿En qué clase de espectador podría pensar Lanzmann cuando concibió *Shoah*? ¿A quién se dirigía? ¿Es una película judía para judíos? La película pone de relieve lo que podríamos llamar el lenguaje ordinario del bien por contraposición a la «banalidad del mal».⁷⁷ Los «personajes» de *Shoah* son seres humanos corrientes que hablan sin otra autoridad que la de su propia experiencia. El caso del historiador Raul Hilberg o el del propio Lanzmann como cineasta refuerzan esta impresión: no son testigos, sino oyentes cuya función es la de conservar el testimonio, corroborar la verdad o desmentir a los verdugos. Los supervivientes de *Shoah*, los supervivientes del Holocausto, tienen que dar cuenta, sin embargo, de acontecimientos excepcionales, más allá de toda experiencia, de toda capacidad de experiencia, que tampoco pueden descontextualizar la película ni el acontecimiento central: la *Galut* — el exilio, la diáspora—, el gueto y el Estado de Israel se sucedieron en

⁷⁷ HANNAH ARENDT, *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal*, trad. de C. Ribalta, DeBolsillo, Barcelona, 2006, y *Escritos judíos*, trad. de M. Cancel, Paidós, Barcelona, 2009. Sobre la controversia a propósito del concepto de «banalidad del mal», véase RALF DAHRENDORF, *La libertad a prueba. Los intelectuales frente a la tentación totalitaria*, trad. de P. Madrigal Devesa, Trotta, Madrid, 2009, pp. 77, 98.

una sola generación, para una sola generación, antes y después del Holocausto. ¿Puede el lenguaje ordinario del bien, la débil fuerza mesiánica articulada en multitud de hablas y traducciones, responder a esos grandes acontecimientos de una forma radicalmente distinta a la banalidad del mal? ¿Podemos responder nosotros, aquellos de nosotros para quienes el Holocausto no forma parte de nuestro pasado y, sin embargo, consideramos que no podríamos prescindir — éticamente, culturalmente? — de ver y oír *Shoah*? ¿Es lo que nos caracteriza como espectadores equiparable a la «eterna obstinación» que Cavell advertía en la «preparación para ser testigo de otro testimonio más del Holocausto»?⁷⁸

El propio texto de *Shoah* no puede malinterpretarse. *Shoah* no es Babel: no hay confusión de lenguas que nos impida entender lo que dice. De la literalidad de ese texto, de lo que la película dice en primer lugar, y no sólo de las imágenes que muestra, extraeré tres frases que consideraré una interpelación, una exigencia de responsabilidad (*ansprechen, Anspruch*, de acuerdo con la etimología de la filosofía de la historia de Walter Benjamin). La primera de esas frases dice: *Pour voire le cinéma*. La segunda dice: *I understand this film*. La tercera dice: *Meine Frage ist eine philosophische Frage*. Cada una de estas frases está encarnada en una persona y en un nombre propio, en una voz y en un lugar.

1. *Pour voire le cinéma*. Corfú. El capítulo de Corfú es un capítulo hasta cierto punto excepcional de *Shoah*. La historia de los judíos de Corfú —divididos en dos sinagogas durante siglos, amenazados de expulsión por los dogos venecianos y acreedores de ciertos privilegios que no cobrarían nunca carta de naturaleza como derechos humanos en un plano de igualdad con los cristianos— queda relegada ante el Holocausto. Ciento veintidós judíos sefarditas de Corfú, de mil seiscientos cincuenta que fueron deportados a Auschwitz, sobrevivieron al Holocausto. A diferencia de los supervivien-

⁷⁸ Véase YITZHAK F. BAER, *Galut*, trans. by Robert Warshow, Schocken Books, New York, 1947. (La edición original en hebreo se publicó en Jerusalén en 1936.)

tes de Lituania o Polonia o Alemania, algunos supervivientes de Corfú pudieron regresar a sus casas. Los que volvieron a la isla retomaron sus oficios y sus ritos. *Shoah* los muestra en el trabajo y en la sinagoga. Sólo en el episodio de Corfú tenemos, de hecho, un testimonio del judaísmo como religión, una religión cuya solidaridad, como subrayan los testigos, está profundamente ligada a la vida familiar: padres, madres, hermanos, esposos, hijos son palabras recurrentes en general a lo largo de la película. Los oficios de los judíos y el canto en la sinagoga de Corfú se corresponden, estructuralmente, con los campesinos polacos y la misa católica y la procesión de Chelmno, ante la que el superviviente Simon Srebnik, en la primera parte de la película, se había situado como un profano o como un ausente, como un *dibuk*. En cierto modo, *Shoah* es un ejemplo de la equiparación entre «religión invisible y memoria cultural» que Jan Assmann ha establecido.⁷⁹ Los judíos de Corfú son ahora —en el presente de *Shoah*— libres. Ahora las relaciones con los «cristianos», tras siglos de antisemitismo, son buenas, «muy buenas», de hecho. Se trata, tal vez, de la demostración más radical, en un plano superior al de la continuidad de la vida campesina y católica de Polonia bajo el régimen comunista, de la continuidad de la vida judía después de Auschwitz, de la misma vida cotidiana anterior a Auschwitz, sin la amenaza del exterminio o de la diáspora, aunque la mayoría de los judíos de Corfú aún viva en el antiguo gueto, y sin la necesidad de emigrar a Israel. Sin posibilidad de olvidar, tampoco. A diferencia de Treblinka, Corfú es un lugar en el mundo. Un resto de Israel.

Armando Aaron, presidente de la comunidad judía de la isla, toma la palabra para recordar —con la esperanza de que

⁷⁹ Véase JAN ASSMANN, *Religión und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien*, C. H. Beck, München, 2001 (*Religión y memoria cultural. Diez estudios*, trad. de M. G. Burello y K. Saban, Lilmod, Buenos Aires, 2008, pp. 17 ss., 51 ss.). La religión invisible —escribe Assmann— se encuentra «en el interior de una cultura dada como marco de sentido, autoridad suprema y fundamento último, que abarca los distintos campos de la praxis cultural, la comunicación y la reflexión que se han diferenciado en el interior de ese campo de sentido» (*Religión y memoria cultural*, p. 52).

no vuelva a ocurrir, de que nadie tenga que volver a contar— lo que sucedió en la mañana del 9 de junio de 1944, cuando los judíos de Corfú fueron detenidos para ser deportados a Auschwitz. En su relato de lo que pasó aquella mañana hay una frase a la que debemos prestar especialmente atención. Esa mañana, los judíos fueron llevados a las calles tras la traición de los hermanos Recanati (*juifs d'Athènes*, juzgados después de la guerra y luego puestos en libertad) y agrupados en una plaza. Al darse cuenta de que los nazis sacaban también de sus casas a los enfermos y a los niños, Aaron temió, con razón, por la existencia misma de la comunidad: Grecia seguiría sin los judíos. A pesar de lo temprano de la hora, muchos «cristianos» se agolparon en las esquinas y en los balcones. Cuando Lanzmann le pregunta a Aaron por qué estaban allí, Aaron responde: *Pour voire le cinéma*. «Para ver el cine.» Los cristianos habían ido a ver una película, a contemplar el espectáculo del Holocausto en «tecnicolor». En comparación con ese *cinéma*, *Shoah* es, desde luego, una reproducción en blanco y negro. ¿Podríamos ver *Shoah* «para ver el cine» o está prohibido como lo está derramar sangre humana? Ver *Shoah* para ver el cine está prohibido porque así no se adquiere el conocimiento del bien y del mal. En Corfú, Lanzmann no pregunta a ningún «cristiano»: el testimonio es sólo el testimonio de las víctimas; no hay otros testigos, no hay verdugos. Cuando los nazis acabaron de deportar a todos los judíos de Corfú, hubo de producirse en la isla un gran silencio, el silencio que se produce cuando no podemos contestar si nos preguntan qué hemos hecho. Lanzmann ni siquiera formula la pregunta. Ahora las relaciones de los cristianos con los judíos son buenas. Ahora los judíos son libres. Hay judíos en Corfú.

2. *I understand this film*. Estados Unidos de América. Louis Brandeis, el primer judío en formar parte del Tribunal Supremo, dijo en alguna ocasión que la Constitución americana era la solución al problema judío. Sin embargo, Jan Karski —el correo del gobierno polaco en el exilio que en 1942 visitó clandestinamente el gueto de Varsovia y el cam-

po de Belzec— no pudo convencer a Felix Frankfurter, discípulo y amigo de Brandeis, y sionista como él, su sucesor en el Tribunal, de lo que había visto en Polonia. En el montaje de la entrevista con Karski, que tuvo lugar en Nueva York, Lanzmann sobrepuso una serie de vistas americanas, de «vistas democráticas»: la Estatua de la Libertad, las Torres Gemelas y, en Washington, la Casa Blanca, el Lincoln Memorial, el Capitolio, el Jefferson Memorial. Mientras vemos esas imágenes, Karski devuelve la voz a los judíos del gueto, que le dijeron que no sobrevivirían a este mundo. No hay, como el historiador Wolf Lepenies ha podido advertir en su análisis de la cultura europea, el menor asomo de ironía en estas secuencias.⁸⁰ El montaje, de hecho, recuerda el montaje que Slavko Vorkapich llevó a cabo en *Mr. Smith Goes to Washington* (Caballero sin espada, 1939) de Frank Capra. En ambos casos se trata de suscitar en la imaginación del espectador una realidad dividida, amenazada. En cierto modo, el montaje sirve también para ilustrar tanto el silencio de Karski como su relato. El personaje de Lanzmann tiene que retroceder, tras superar la renuencia inicial, treinta y cinco años hasta el momento en que conoció lo que estaba ocurriendo en el gueto de Varsovia. Hasta ese momento, Karski no «había visto muchas cosas»; durante los treinta y cinco años siguientes, veintiséis de ellos como profesor de Ciencias Políticas, no había vuelto la mirada atrás ni mencionado a sus estudiantes el problema judío. Durante sus visitas al gueto de Varsovia, el dirigente judío que le acompañaba le preguntó repetidamente si entendía lo que estaba viendo y le pidió que lo recordara. La comprensión y el recuerdo serían inútiles para convencer a las personalidades occidentales con las que Karski se entrevistaría hasta el final de la guerra —no sólo Frankfurter—, pero no para forjar el carácter del personaje, en el que una decencia elemental y una ominosa

⁸⁰ Véase WOLF LEPENIES, «European-American Vistas —With a Touch of Irony», Fritz Stern Lecture, Berlin, 2007 («Vistas euro-americanas, con un toque de ironía», en *Melancolía y utopía*, trad. de J. G. López Guix, Arcadia, Barcelona, 2008, pp. 87-118). *Democratic Vistas* es el título de un libro de Walt Whitman.

sensación de culpabilidad disputarían el terreno. Al empezar su testimonio, Karski le dice a Lanzmann: *I understand this film*. «Entiendo esta película.» No se trata sólo de «registrar la historia», como alega Karski. Esta película tiene que ver más bien con la actitud que el propio Karski mantuvo ante los judíos que le enseñaron el gueto: «Me limité —dice— a escuchar, ni siquiera les hice preguntas». Para entender esta película hay que oírla, hay que escuchar; no basta con *voire le cinéma*.

3. *Meine Frage ist eine philosophische Frage*. Hacia el final de la película, Lanzmann rememora el cuerpo de Adam Czerniakow, presidente del Consejo Judío en el gueto de Varsovia, que se suicidó cuando comprendió que no podría salvar la comunidad de la que era responsable, en especial a los niños. Para rememorar a Czerniakow, Lanzmann recurre a un montaje —casi a un plano contra plano— en el que se suceden el propio Czerniakow, de cuyo diario escrito durante la guerra se leen varios pasajes; el jurista Franz Gressler, que fue el asesor del comisario nazi del gueto de Varsovia; el historiador Raul Hilberg, que comenta el diario de Czerniakow, y el propio Lanzmann. Las voces se sobreponen a imágenes de Varsovia —que incluyen las ruinas del gueto y el cementerio judío donde Czerniakow está enterrado—, de Burlington, en Vermont, Estados Unidos —desde donde habla Hilberg—, de Wansee, en Berlín —donde se tomó la decisión de la «Solución final»—, y del campo de exterminio de Belzec. Pero en ningún momento se dice dónde está el doctor Grassler. El doctor Grassler no está en ningún lugar del mismo modo que Treblinka no es ningún lugar. El doctor Grassler empieza diciendo que no recuerda demasiado de la guerra. Insiste en haber olvidado y en que el olvido, especialmente el olvido del mal, forma parte de la naturaleza humana. *Shoah* desmiente esta afirmación: toda la película tiene como finalidad, como única finalidad, de hecho, el recuerdo, es decir, la supervivencia. La supervivencia era la única finalidad de Czerniakow: la supervivencia de la comunidad judía y, especialmente, de los huérfanos, del porvenir de la comunidad judía. El gueto aún

representaba para él una esperanza o la ficción consciente de una esperanza que se desvaneció con el inicio de las deportaciones. Czerniakow se suicidó un día después de que los alemanes empezaran a deportar a los judíos del gueto a Treblinka. El gueto, sin embargo, no podía significar para Czerniakow lo mismo que para Grassler. Lanzmann, que interpela a Grassler como no interpela a ningún otro interlocutor de la película, en cierto modo no para que hable, sino para que no hable, puesto que no está en condiciones de decir la verdad, le interpela así: *Meine Frage ist eine philosophische Frage*. «Mi pregunta es una pregunta filosófica.» La pregunta por lo que significa el gueto para un jurista nazi permite la única mención de la filosofía en *Shoah*. Como *socialisme*, como *Messianic*, *philosophische* exige un oído atento a la ironía de Lanzmann, a su amargura y a su triunfo metodológico.

La única mención de la filosofía en *Shoah* tiene lugar antes de que aparezca, por primera y última vez en la película, una imagen de Jerusalén. El nombre de Jerusalén aparece sobreimpreso en la imagen, pero no se pronuncia en ningún momento. La imagen de Jerusalén muestra la réplica del monumento a los combatientes del gueto que se encuentra en Varsovia. Ante el monumento de Varsovia hay un grupo de turistas o curiosos. Ante el monumento de Jerusalén también hay turistas o curiosos, pero de una clase muy especial: son soldados del Tsahal. Alguien les está explicando qué significa el gueto. El filósofo judío Emil L. Fackenheim escribió: «Puesto que no habría niños judíos en Jerusalén sin el Ejército israelí, un judío que sigue dándole gracias a Dios por sus milagros se siente tan cerca de los macabeos como no lo habría estado antes».⁸¹ Czerniakow no pudo contar con el Tsahal para salvar a los huérfanos del gueto. Los «macabeos» de Auschwitz a los que Richard Gla-

⁸¹ EMIL F. FACKENHEIM, *What Is Judaism? An Interpretation for the Present Age*, Collier Books, New York, 1988 (*¿Qué es el judaísmo? Una interpretación para nuestra época*, trad. de M. Kosmal, Lilmód, Buenos Aires, 2005, pp. 95-96). Lanzmann dirigió en 1994 *Tsahal*, un largometraje sobre el Ejército israelí.

zar se había referido en *Shoah* —los judíos de Macedonia que habían llegado al campo— no lograron salvar tampoco a los judíos. *Shoah* termina con el testimonio de un superviviente del gueto, Simha Rotten, el «último judío». La última palabra de *Shoah* es *allemands*. La última palabra de *Shoah* es la palabra con la que una voz sin rostro traduce del hebreo al francés el nombre de los verdugos. La última imagen de *Shoah* es la de un tren en marcha. Interpretarlo como el tren de la historia no es una interpretación más certera que interpretarlo como un trazo, de derecha a izquierda, de la escritura hebrea.⁸²

«¿Qué son los judíos?». Culla Holme, el protagonista de *La oscuridad exterior* de Cormac McCarthy, pregunta «¿qué son los judíos?». En el mundo narrativo de McCarthy es una pregunta crucial para comprender la ausencia de sentido, la orfandad radical de unos personajes que se mueven de un lado a otro sin ninguna orientación posible. Holme no sabe qué son los judíos. Supongamos que los nazis hubieran tenido éxito y que, como temían los judíos que acompañaron a Jan Karski al gueto o Simha Rotten mientras esperaba que llegara la mañana, hubieran exterminado a los judíos aunque no ganaran la guerra. Supongamos que hubieran borrado su memoria hasta el extremo de que ahora no supiéramos tampoco nosotros «qué» son los judíos. *Shoah* nos enseña quiénes son los judíos. Judío es quien testifica contra los ídolos y mantiene la esperanza. La esperanza es lo único que puede acabar con la idolatría, es decir, con la incapacidad para darnos cuenta de las cosas, para ver lo audible y oír lo visible. La existencia de *Shoah* se basa en la existencia de los judíos, en la «eterna obstinación» del testimonio. *Shoah* no es Shoah.

⁸² Véase ANNE-MARIE HOUEBINE-GRAAUD, *L'écriture de Shoah: une lecture analytique du film et du livre de Claude Lanzmann*, Éditions Lambert-Lucas, Paris, 2008.

2
SHOAH

SIMPLEMENTE INCREÍBLE
CONVERSACIONES CON UN SUPERVIVIENTE DEL HOLOCAUSTO

George Anastaplo
Traducción de Manuel Vela Rodríguez

El siguiente texto pertenece a una serie de conversaciones que mantuvimos Simcha Brudno y yo en Chicago en el año 2000. El tema principal de estas conversaciones fueron los particulares recuerdos de Brudno de la vida judía, tanto en los guetos lituanos como en los campos de concentración alemanes durante la Segunda Guerra Mundial. Creo que los asuntos discutidos aquí, y especialmente cómo son discutidos, pueden ser de interés general incluso para los lectores que no lleguen a ver la serie de conversaciones completa.

La transcripción original de la serie completa de una docena de conversaciones, realizada por Adam Reinherz mientras era estudiante de Derecho en la Universidad Loyola de Chicago, alcanza, en su forma sin editar, el millar de páginas a doble espacio. Mi primera edición ha logrado reducir el texto original a unas 800 páginas.

Sería de interés recordar aquí algunos datos importantes. Lituania fue generalmente reconocida como Estado independiente en 1920. Fue ocupada por la Unión Soviética en 1940. Alemania ocupó poco después el país, en 1941, hasta el retorno de la Unión Soviética en 1944. Lituania no recuperó su independencia completa hasta 1991. Cuando tuvo lugar la

retirada alemana de Lituania en 1944, muchos de los judíos supervivientes que fueron considerados capaces de trabajar fueron deportados a Alemania.

Simcha Brudno vivió, entre 1942 y 1944, en los dos guetos dispuestos por los alemanes en su ciudad natal. La mayor parte del resto de la guerra la pasó en el campo de trabajo de Dachau. Fue liberado por el ejército americano en mayo de 1945. Sirvió entonces en el incipiente ejército israelí. Más tarde se instaló en los Estados Unidos, donde su hermana había vivido desde antes de la guerra. Trabajó aquí, en Tallahassee, en Boston, en Chicago, como programador matemático en proyectos de investigación científica.

Simcha Brudno y yo fuimos los participantes en este conjunto de conversaciones de una a dos horas de duración. Las conversaciones que se grabaron tuvieron lugar en una oficina de la Biblioteca Regenstein de la Universidad de Chicago, por lo general como prelude a un coloquio al que ambos asistíamos los jueves por la tarde, ofrecido por el Departamento de Física en otro lugar del campus.

Los dos participantes en estas conversaciones fueron invitados a explorar los asuntos discutidos debido a sus experiencias radicalmente diferentes de la Segunda Guerra Mundial. Estas diferencias resultaron aún más llamativas debido a la parecida edad de los participantes. Así, mientras que para uno de ellos la Segunda Guerra Mundial fue una experiencia horrible, para el otro fue una experiencia liberadora.

Nunca se entendió que en las conversaciones se fuesen a registrar datos importantes que no se encontrasen ya en otro lugar, quizás muchas veces, como en los voluminosos archivos sobre el Holocausto disponibles dentro y fuera de este país. El propio Simcha Brudno ya había registrado sus recuerdos de la guerra en materiales entregados al Museo del Holocausto de Washington. Yo, como estudiante de la Facultad de Derecho, había estudiado el registro completo del Proceso de Nuremberg de 1946-1947 y llegado a escribir sobre ello (como en mi libro *On Trial*).

Aún así, se cree que los tópicos discutidos en estas conversaciones, dirigidos a ilustrar a un académico americano

algo *naïf* (cuando no pedante) que se considera a sí mismo un defensor inveterado del Estado de Israel, pueden ser instructivos para todos. El espíritu de este encuentro a menudo «humano» está indicado no sólo por sorpresas tales como el testimonio insistente de un antiguo recluso de un campo de concentración a favor de un «oficial de las SS decente», sino también por este reconocimiento: «Me estás presionando todo el tiempo, y tengo que contestar con la verdad». Entre las verdades que ofrece está la observación con la que este fragmento concluye: «¿De qué hay que tener miedo en un campo de concentración? Un campo de concentración es libertad en estado puro».

Debe subrayarse que los lectores de este fragmento, el cual está a su vez sujeto a posterior modificación, están invitados a realizar sugerencias sobre cuál sería la mejor presentación para estos materiales, y acerca de a quién le podría interesar hacer algo con ellos.

Mantuve a Simcha Brudno informado, durante su postera hospitalización, sobre el progreso de mi edición preliminar de estas conversaciones, algo a lo que me urgía y en lo que estaba muy interesado. Cuando lo llamé al hospital la mañana del 9 de junio del 2006 para comunicarle que había terminado mi edición inicial, un asistente me informó, con un tono de gravedad, de que acababa de fallecer. Fue como si su indomable espíritu pudiese tomar ahora una forma diferente.

15 de agosto del 2006

Conversación del 4 de mayo del 2000 en Chicago (Illinois)

Participantes: George Anastaplo [A] y Simcha Brudno [B]

B: Permíteme citar a un tal George Anastaplo, en *Campus Hate-Speech Codes* (1999), página 6: «Una época de guerra puede llevar a una atractiva intensificación de la sensibilidad. Todo se siente de modo mucho más intenso que en tiempos de paz, y esto puede ser excitante, permitiendo a quienes están atrapados en la heroica aventura,

especialmente a los jóvenes, y a los jóvenes de corazón, sentir que por fin están realmente vivos. Por supuesto, esta intensificación de los espíritus puede conducir a la desilusión más agria si las cosas resultan muy distintas de lo que parecían». Oro puro, absolutamente cierto. La gente necesita esta euforia. ¿Conoces alguna otra cosa que la produzca, aparte de la guerra? Éste es un problema serio. ¿Estás de acuerdo?

A: Sí. ¿Tuviste esa experiencia?

B: Ya lo creo. Por supuesto.

A: ¿Estuviste eufórico?

B: ¡Y tanto! ¿Cómo me puedes preguntar eso? Es obvio. Y no sólo lo estaba yo, sino muchos otros.

A: ¿Incluso cuando estabas en gran peligro...?

B: Eufórico.

A: ¿Sin mucha oportunidad de controlar la situación? ¿Eso también puede ser eufórico?

B: ¡Y tanto! ¡Y tanto! De hecho, con esto me acabas de dar una oportunidad de contarte algo. La noche más emocionante de toda mi vida fue cuando los rusos bombardearon el gueto [en 1944] y nuestra ciudad [Siauliai] estaba completamente en llamas. Resulta increíble, pero era una visión auténticamente inolvidable. La ciudad entera estaba en llamas. Era emocionante, no hay ninguna duda. Te tienes que sentir vivo al ver ante tus ojos toda una ciudad ardiendo. Y otra cosa...

A: ¿Y era sólo el gueto lo que ardía?

B: No, la ciudad entera. El gueto fue bombardeado también. Murió mucha gente del gueto. Algunos lituanos pensaban que cerca del gueto judío no los iban a bombardear. Pensaban que los rusos eran nuestros aliados.

A: ¿Llegaron algunos lituanos a entrar en el gueto?

B: ¡No, no! Nadie fue al gueto. Se quedaron cerca del gueto. El gueto no iba a ser bombardeado, supuestamente. Era una completa locura.

A: ¿Fue el gueto bombardeado?

B: Sí.

A: ¿O era la ciudad lo que estaban bombardeando?

B: La ciudad o el gueto, ellos no distinguían. ¿Por qué iban a hacerlo?

A: ¿Por qué hicieron eso?

B: Porque tenían que entrar en la ciudad. Me refiero a que era el frente.

A: Ya veo.

B: No querían a gente disparando desde los tejados. Querían que el ejército entrase con seguridad, así que pretendían que la población huyera. Y consiguieron su propósito. Durante toda la guerra mi ciudad natal no había sido tocada, no había sido bombardeada, nada excepto las noches que nos bombardearon los rusos. Pero entonces la ciudad ardió. Después, los rusos entraron en la ciudad, tomaron fotos y dijeron que los alemanes la habían dejado completamente destruida.

A: Y eso no fue así, claro.

B: No. La destruyeron los rusos.

A: ¿Estás seguro de que no fueron los alemanes?

B: No tengo la menor duda. Tengo que creer a mis ojos. Sólo quería decirte cómo son las personas. Aquí hay otra buena cita del mismo tipo de antes.

A: ¿De qué página es ésta?

B: De la página 91: «El hecho de que no podamos hacer *todo* no debe dejarnos sin hacer nada, especialmente cuando nos enfrentamos a programas de exterminio hitlerianos o estalinistas». Oro puro. La gente dice a menudo que no puede hacer nada. No hay excusa. No puedes hacer todo, pero puedes hacer algo. Tienes que hacerte valer. Y luego está esto otro en la página 93: «Rivalizando con los nazis en monstruosidad está lo que los marxistas cambodianos, conocidos como los Jemereros Rojos, hicieron a su país en los años 70, un desastre al que contribuyó la miopía política americana sobre Vietnam. Así se nos recuerda, una y otra vez, que hay monstruos por todas partes listos para ser reclutados para causas dudosas». Oro puro, una verdad absoluta. Sólo quería citar a este tipo que sabe de qué habla.

A: Ahora y entonces, sí.

B: Es satisfactorio. Todo el mundo no lo puede hacer todo. Resulta satisfactorio que lo hayas expresado con claridad. Es muy importante para mí, porque tú llegaste a esas conclusiones por ti mismo y yo llegué a las mismas conclusiones por mí mismo, de forma independiente. Ahora no recuerdo de qué he hablado contigo y de qué no. Ahora tengo más información que antes. He encontrado esto en un libro escrito en el gueto.

A: ¿Escrito por alguien que vivía allí?

B: Sí.

A: ¿Alguien que conociste?

B: Sí, fue profesor mío. Y no sólo eso, sino que este libro lo usaron en el proceso de Nuremberg. Los rusos lo usaron como prueba.

A: ¿En los juicios de Nuremberg?

B: Sí, en los juicios de Nuremberg. En este libro he encontrado mapas del gueto. Me has preguntado un montón de veces por lo grande que era. No sé hasta qué punto esta información es correcta.

A: ¿Este hombre sobrevivió a la guerra?

B: Pues sí, sobrevivió. Después vivió en Israel.

A: ¿Lo viste después de la guerra?

B: Pues sí.

A: ¿Cómo se llamaba?

B: Yerushalmi, era un *limski*. Yerushalmi, el tipo de Jerusalén. Yerushalmi es un apellido judío.

A: ¿Cuál era su otro nombre?

B: Su nombre de pila es Eliezer.

A: ¿El libro está en hebreo o en yidish?

B: En hebreo. De hecho está traducido.

A: ¿Traducido del yidish?

B: Sí. Y aquí tiene los mapas de ambos guetos. Había dos guetos en mi pueblo. Tiene mapas. No confío del todo en estos mapas, han sido hechos por alguien, por un ingeniero que estuvo allí en el 57, mucho después. Así que no sé hasta qué punto son erróneos. Por ejemplo, 1 por 1000, no creo que esto sea 1 por 1000. 1000 [indicando una distancia] es de aquí hasta aquí, no es nada.

A: ¿Cuál de estos es tu gueto?

B: Estuve en los dos. Estuve primero en éste, y cuando fue destruido nos pusieron a todos en este otro.

A: Ya veo. ¿Dónde estaba la fábrica de cuero?

B: A este lado. Pero ésta es la escala real.

A: ¿Éstos son los dos guetos en un mapa?

B: Ambos guetos en un mapa. Y todo esto era la fábrica. La fábrica era sin duda mayor que ambos guetos.

A: ¿Cuántos empleados tenía, más o menos?

B: En mis tiempos tenía seiscientos, pero cuando los rusos vinieron e hicieron desaparecer el desempleo después de la guerra, llegó a los dos mil. Ni que decir tiene que quebró.

A: ¿Así que aquí es donde estaba la fábrica?

B: Sí.

A: ¿Y tu primer hogar estaba aquí?

B: Mi primer hogar estaba aquí.

A: ¿Fuera de ambos guetos?

B: Pues claro, estaba fuera.

A: ¿Qué quieres decir con «pues claro»?

B: Los guetos estaban fuera de la fábrica. Yo nací dentro de la fábrica.

A: ¿Cuánto tiempo pasaste en cada gueto, más o menos?

B: No lo recuerdo. Lo que importa es algo que antes no sabía: viví en el centro de ambos guetos. A partir de aquí está el cementerio. No sabía que vivía justo en el medio. Nunca fui consciente de que estaba en el medio de todo esto. Ahora te voy a contar lo que él dice que medía. Dice que el área del gueto de Kofkaz, de este gueto...

A: ¿El primero en el que viviste...?

B: Sí, era de treinta y cinco *dunam*. Encontré que un *dunam* son cien metros cuadrados. Así que treinta y cinco *dunam* no son nada.

A: Depende de con qué los compares.

B: Pensaba que todo esto era más grande, pero entonces era joven. Tal vez todo me parecía más grande. Y había, de acuerdo con él, dos metros cuadrados por ser humano para vivir, que no es nada.

A: ¿Incluyó las calles?

B: No, en las casas donde la gente tenía que vivir sólo había dos metros por ser humano. Recuerdo que cuando dormimos en el otro gueto, cuando abrimos todas las camas y lo demás, no había sitio donde pisar. Era todo cama con cama.

A: ¿Así que no se podía pasear?

B: No, no.

A: ¿Teníais que saltar sobre las camas para moveros?

B: No había saltos sobre las camas.

A: ¿Y cómo salíais de la habitación? Tendríais que salir alguna vez de ella en mitad de la noche.

B: No había mitad de la noche. Nadie se movía en mitad de la noche. Y punto.

A: Bien, ¿y cómo era ese espacio comparado con los campos alemanes en los que estuviste después?

B: En los campos alemanes era todavía peor. En los campos alemanes era uno, uno, uno, uno, uno, uno, uno.

A: ¿Este libro se hizo con el permiso de los rusos?

B: Sí, los rusos no sólo lo permitieron, sino que intentaron hacer algunas cosas muy curiosas. Algunas son simplemente increíbles, cómo su decisión de añadir Lituania, Letonia y Estonia a Rusia.

A: Esto enlaza con lo que te iba a preguntar en cuanto terminaras.

B: Adelante, pregunta ahora.

A: Todos estos pueblos con los que entraste en contacto, es decir, los lituanos entre los que creciste, y los rusos que llegaron, los alemanes que llegaron... ¿Cómo se veían entre sí? ¿Cómo justificaban ante sí mismos lo que estaban haciendo? ¿Cómo se veían a sí mismos?

B: Muy bien. Los primeros que llegaron fueron los rusos.

A: No, los primeros fueron los lituanos.

B: Los lituanos consideraban al país Lituania, y Lituania debía pertenecer a los lituanos.

A: Y no era cuestionable para ellos el que tuvieran que poseer Lituania. ¿Durante cuánto tiempo habían sido independientes hasta esos años, hasta la época en que empezó la Segunda Guerra Mundial?

B: Veinte años.

A: Sólo veinte años, y no cuestionaban que tuvieran derecho...

B: Bueno, puesto que me presionas así, te lo tengo que contar. Eso es justo lo que Mugabe dice sobre Zimbabwe: «Este país es nuestro y los blancos no pintan nada aquí. Apropiémonos de todo». Los lituanos se comportaron exactamente igual.

A: ¿Hacia quién?

B: Hacia los judíos.

A: ¿Incluso antes de que llegaran los alemanes o los rusos?

B: La lucha era básicamente económica.

A: ¿Económica?

B: Económica, porque, históricamente, los lituanos perdieron a su *intelligentzia* frente a los polacos. Todos los lituanos inteligentes se «polaquizaron», así que cuando se convirtieron en independientes, carecían de una *intelligentzia*. Así, los juristas en Lituania eran todos tan judíos que fuera de la sala hablaban entre sí en yidish. Y, por supuesto, los lituanos se quisieron apoderar de todo: «Eres judío, pues no eres de aquí». Por aquel entonces, lo hicieron por medios legales, por medio de varias cooperativas. Sólo había un judío aislado por aquí, otro por allá. La lucha económica era muy fuerte.

A: ¿Eran los judíos el único grupo minoritario que preocupaba a los lituanos?

B: También estaban los alemanes. A los alemanes se los consideraba expertos. Me parece que te lo he dicho ya. Eran los ingenieros y los farmacéuticos.

A: Me hago cargo de que repites algunas cosas, pero las editaré.

B: Pues las repetiré.

A: Puedo borrar algo de esto.

B: No te preocupes, mientras no sea contradictorio. Por eso quiero decir siempre la verdad, porque de lo contrario, si soy incoherente, alguien puede decir: «Ya, ya...».

A: De acuerdo. Entiendo. Así que a los alemanes se los consideraba expertos. ¿Se encontraban de alguna

forma seguros a causa de eso? ¿Podían unirse a las cooperativas?

B: No, no tenían tiendas.

A: Así que no tenían motivo para unirse a las cooperativas.

B: No tenían motivo. Muchos eran cazadores. Simplemente les gustaba cazar en Lituania.

A: ¿Eso hacían?

B: Sí.

A: ¿Se consideraban una especie de pequeña nobleza o algo así?

B: Básicamente, sí.

A: Ya veo. ¿Había otras minorías? ¿No-lituanos?

B: Sí, estaban los polacos. Pero la mayoría eran lituanos que se habían convertido en polacos. Cuando era niño, el polaco era considerada la lengua culta, y todo el mundo hablaba polaco. Y de repente cambió, de la noche a la mañana los que hablaban polaco no eran de fiar, tenías que hablar lituano. Muy chovinista.

A: Muy bien.

B: Un vecino, como subrayé, era un soldado alemán que se enamoró de una muchacha lituana y se casó con ella; fue soldado en la Primera Guerra Mundial. En su casa se hablaba alemán; los niños y el padre hablaban alemán y la madre era, en cierto modo, apartada, porque era lituana. Algunos años después, las cosas cambiaron por completo: hablaban lituano en casa y el padre de repente fue dejado de lado. El final de todo esto, por abreviar, es que esta familia fue a América, y una hija me dijo que cuando su padre tuvo que escribir su nacionalidad, puso «Laturis», por Lituania.

A: ¿Y esto siendo de origen alemán?

B: Sí, alemán por completo. Y se convirtió al catolicismo, porque si no, no podía casarse con la chica. La hija vive todavía en los Estados Unidos. La visito aún. Pero al hijo lo mataron en la guerra.

A: ¿Había otros grupos?

B: Había rusos, pero pasaban inadvertidos. Eran muy pocos. La mayoría de los rusos eran personas de la Vieja Creen-

cia. El zar, como castigo, los envió a Lituania. Eran los Viejos Creyentes.

A: ¿Quedaban algunos por aquel entonces?

B: Sí, claro. Se consideraban hijos de esa tierra, sin duda.

A: ¿Pero a la vez se consideraban rusos?

B: Sí.

A: ¿Qué idioma hablaban?

B: Hablaban lituano, hablaban ruso... Hablaban lo que tú quisieras.

A: ¿Algún otro grupo?

B: No, éstos son todos.

A: Además estaban los judíos, por supuesto...

B: Los judíos representaban, creo, un siete por ciento. Entre todas las minorías sumarían un veinte.

A: ¿Eso incluye a los gitanos?

B: Sí. Pero los gitanos no representaban nada, había muy pocos. Y fueron aniquilados durante la guerra.

A: Vamos a regresar a otra pregunta planteada anteriormente. Cuando llegaba cada uno de estos grupos, ¿justificaban lo que estaban haciendo?

B: Sí, claro, los rusos justificaban lo que hacían.

A: Y los alemanes también, ¿no?

B: Los alemanes lo hacían todo por la raza aria. Y eso era todo, no era necesaria ninguna justificación más.

A: No estoy seguro de qué quieres decir. ¿Te refieres a que todo lo que tenían que hacer era decir «somos arios» y ya no les hacía falta dar más razones?

B: Exacto.

A: ¿Sin justificación para tomar a los arios más en serio que a los demás?

B: Somos arios, y eso basta. El racismo no es ninguna broma, por favor.

A: No digo que sea una broma.

B: Decían: «Somos arios, por tanto, esto nos pertenece por derecho».

A: ¿Qué es lo que hay implicado en el «por tanto»?

B: Los arios necesitamos el territorio, ni más ni menos.

A: Algunas de estas personas con las que te encontraste hicieron cosas que tú y yo estaríamos de acuerdo en llamar malas, ¿no es así?

B: Sí.

A: ¿Hicieron lo que identificamos como maldades a personas que estaban indefensas?

B: Sí.

A: ¿Y que no les habían hecho nada?

B: Sólo porque existían.

A: ¿Y ninguno dijo: «Vamos a hacer maldades», o «estamos haciendo maldades»?

B: No, lo hacían por el bien de la población.

A: Eso es lo que estoy intentando ver. ¿Cuál era el bien que se buscaba?

B: Los alemanes vinieron en 1941. Nos liberaron de los rusos, lo cual es verdad. Y los lituanos recibieron a los alemanes con júbilo y pusieron banderas por todas partes. Dos semanas después llegó la orden de retirar todas las banderas lituanas; nada de independencia. Había planes alemanes para explotar Lituania. El plan general consistía en evacuar a todos los lituanos hacia el este, para que el territorio estuviera disponible para la colonización alemana.

A: ¿Hacia el este, dónde?

B: Hacia Rusia.

A: ¿Expulsarlos a todos a algún sitio fuera de Lituania, quieres decir?

B: Sí.

A: ¿Después de que el ejército marchase al este iban a coger a los lituanos y a asentarlos allí?

B: Hay documentos sobre lo que iba a hacerse después de la guerra. Te sorprendería saber lo que he visto en otros documentos. Los británicos también iban a ser evacuados desde Inglaterra al este o al Báltico, e Inglaterra iba a convertirse en alemana.

A: Pero eso nunca se planteó en serio, ¿no?

B: Aquí tienes...

A: Quieres decir que algunos alemanes sugirieron que algunos británicos...

B: Fue publicado en la prensa alemana y la prensa lituana lo tradujo. Cuando se publicó en Lituania, los periódicos lituanos dejaron de aparecer. La censura no lo permitió. Así que se lo tomaban en serio. No dudes ni por un momento de que los alemanes se tomaban en serio a sí mismos. Por ejemplo, en 1942 decidieron acabar con 11 millones de judíos. No tenían tantos en el territorio que ocupaban, pero tenían un plan para acabar con los judíos de toda Europa, incluidos los judíos de Irlanda. Es asombroso.

A: ¿Allí donde los encontrarán? Si tuviésemos la oportunidad de hablar con ellos con franqueza, si estuviésemos en una situación en la que pudiésemos preguntarles y hablarles con franqueza, ¿cómo justificarían todo esto?

B: Alemania está superpoblada, necesita espacio.

A: ¿Y por qué iban a tener derecho a ese espacio?

B: Porque son arios.

A: ¿Y qué significa eso? ¿Por qué iba eso a darles ese derecho?

B: Porque son arios. ¿No lo ves? Está bien claro. Tal vez no lo esté para ti, pero lo estaba para ellos.

A: Pero si alguno entre ellos preguntara por qué los arios deberían tener más...

B: Nunca se plantearon esa pregunta.

A: Seguro que sí. Alguien debió de preguntarlo alguna vez.

B: No lo creo. No te engañes. Es como los judíos que saben que son el Pueblo Elegido. El Pueblo Elegido, eso es. Los arios son la Raza Elegida, no se necesita argumentar nada. Si es verdad o no carece de importancia.

A: Pero los judíos podrían decir: «Dios nos ha señalado como el Pueblo Elegido».

B: Los alemanes, lo mismo: «Dios ha elegido a los arios».

A: ¿Piensas que lo plantearían de esa forma?

B: Sí, claro. Eran la Raza Elegida.

A: Bueno, cuando los rusos hicieron lo que hicieron...

B: Los rusos lo hicieron en nombre del comunismo. Tenían que liberar al mundo entero para el comunismo.

A: Muy bien.

B: Tenían que liberar al proletariado del sistema capitalista, del maldito sistema capitalista.

A: ¿Así que actuaban de alguna forma en nombre de la justicia?

B: Por supuesto, todo el mundo actúa en nombre de la justicia.

A: Bien, ¿cómo explicarían los alemanes que sus planes eran justos?

B: No tenían que dar explicaciones a nadie.

A: Pero si tuvieran...

B: No lo sé. Por favor, si no lo sé, no voy a...

A: ¿No tienes ninguna idea de cómo...?

B: Asumían que ser arios bastaba.

A: ¿Nunca tuviste una conversación...?

B: No tuve ninguna conversación. Teníamos vecinos alemanes.

A: Una vez desplazado, ¿alguna vez en algún lugar hablaste con guardias alemanes o con algún otro alemán?

B: No. Estaba muy claro para ellos. Sin discusión.

A: No estoy hablando de una discusión o de que les pidieras nada. Sólo pregunto si tuviste alguna conversación con algún alemán una vez que dejaste tu pueblo natal.

B: No tuve ninguna conversación.

A: Bien, ¿cuánto tiempo estuviste entre los alemanes una vez que tomaste aquel tren?

B: Estuve todo el tiempo en campos de concentración alemanes.

A: ¿Cuánto tiempo?

B: Exactamente nueve meses. No quiero exagerar. Nueve meses fueron más que suficientes.

A: Y antes de eso, ¿durante cuánto tiempo estuviste con los alemanes en Lituania?

B: Cerca de tres años.

A: ¿Así que estuviste tres años en contacto con los alemanes en Lituania?

B: Nunca tuve contacto con ellos. Trataba de evitarlos a toda costa. Una vez te dije que me quedé muy contrariado

—y no me creíste— cuando Alemania declaró la guerra a los Estados Unidos. Si el racismo es verdad, ¿cómo puedes declarar la guerra en apoyo de los amarillos contra los blancos, contra América?

A: ¿Dices eso porque se aliaron con los japoneses?

B: Sí. Se ordenó a los soldados alemanes no discutir sobre los japoneses. Incluso dijeron que los japoneses eran no no-arios.

A: ¿No no-arios?

B: No no-arios.

A: Ya veo.

B: Eso prueba que todo ese racismo no significaba nada. Ningún alemán rechistó sobre eso, ninguno.

A: ¿Estás diciendo que el racismo en verdad no significaba nada para ellos?

B: En realidad, no significaba nada.

A: Pero si antes me decías que el hecho de que fueran arios...

B: Lo utilizaron, eso es todo.

A: ¿Pero en verdad no se lo creían?

B: ¿Me lo preguntas a mí?

A: Bueno, estás sugiriendo que en verdad no se lo creían.

B: Sus acciones dicen lo que creían. Declararon la guerra con Japón contra América. Si puedes justificar eso con el racismo, entonces me callo. Me contrarió mucho.

A: ¿Qué quieres decir con que estabas contrariado?

B: ¿Dónde estaba el racismo, todas esas teorías? Mataron personas, mataron una raza entera de personas, judíos...

A: Sí.

B: Y entonces actúan de esta forma. Sus acciones son incoherentes.

A: ¿Te hubieras sentido mejor si fueran coherentes?

B: Desde luego que me hubiera sentido mejor, porque ahora sé que fui perseguido por absolutamente nada. Antes, al menos, había un ideal detrás.

A: Bien, eso es lo que intento averiguar, si había algo detrás.

B: Lo que me parte el alma es que los alemanes tenían atrevimiento y valentía. Iban voluntariamente a encontrarse con la muerte. Pero los judíos obedecieron todo tipo de órdenes. Tuve que extraer la conclusión de que los judíos eran cobardes y los alemanes valientes.

A: ¿Eso es lo que observaste?

B: Eso fue lo que observé.

A: Pero los alemanes también obedecieron órdenes auto-destructivas, ¿no?

B: ¿Y cómo voy a saber yo eso?

A: Bueno, ¿no los viste obedecer...?

B: Al final me pareció que los alemanes eran muy atrevidos y muy valientes, y los judíos eran cobardes. Eso fue lo que vi. No pasa nada. Desde entonces he tenido tiempo de cambiar de opinión, pero entonces éstos eran los hechos. Y me dolía.

A: ¿Dolía a otros judíos?

B: Anteayer hizo exactamente cincuenta y cinco años desde que fui liberado.

A: ¿En Alemania?

B: En Alemania. Así que llamé a un compañero que fue liberado conmigo. Las personas tienen todo tipo de relaciones extrañas.

A: ¿Dónde vive?

B: Está aquí, en alguna parte de Chicago. Lo llamé y después de tanto tiempo, le pregunté: «¿Qué pensabas durante la ocupación alemana?».

A: ¿Estamos de vuelta en Lituania?

B: Sí. «¿Qué pensabas?» Me dijo que siempre fue optimista. Estaba seguro de que iba a sobrevivir. Nunca pensó en el futuro. Estaba seguro de que sobreviviría porque...

A: ¿Era de tu edad?

B: Sí. No se acuerda ni de la mitad. No se acuerda ni de un uno por ciento de lo que yo recuerdo. Ni siquiera los hechos que me contó estaban muy a la altura. Me dijo que no podía discutir con él porque así es como él recuerda las cosas. Afirma que está vivo porque fue optimista todo el tiempo confiando en que iba a sobrevivir. Y sobrevivió, y también

su padre. Le podría haber hablado de muchas personas que conocí que eran tan optimistas como él, que confiaban en que iban a sobrevivir y no lo hicieron.

A: ¿Tienes alguna razón o alguna explicación de por qué sobrevivió?

B: Porque continuó respirando. Era joven y estaba sano, y podía trabajar. Es muy simple. ¿Necesitas más?

A: Ya veo.

B: Tenía mi edad. Yo empecé siendo un chico. ¿Cómo sobreviví? Porque tenía exactamente la edad adecuada.

A: ¿Así que había cierta racionalidad en la elección alemana de las víctimas?

B: Querían trabajo.

A: A eso me refería.

B: Eso es todo.

A: Si eras joven y varón. ¿Pero y si eras joven y hembra?

B. Estupendo. Las mujeres judías pueden trabajar. Ahí me convenció definitivamente el movimiento de liberación de la mujer. Ahora soy pro-liberación de la mujer al diez mil por ciento. Si la mujer tiene que trabajar, trabaja. Sin tonterías. Y los alemanes lo sabían. Las mujeres pueden trabajar. A mi madre la pusieron a trabajar. La gente me ve ahora como un viejo, así que piensan que mi madre era muy vieja. Tenía exactamente cincuenta y dos años cuando la pusieron a trabajar. Entonces nos separaron.

A: ¿Y seguía trabajando?

B: Trabajaba, pero al final murió de hambre. Yo mismo casi muero también de hambre. Quiero decir que el trabajo era muy duro y no había suficiente comida.

A: ¿Por qué no os alimentaban mejor si querían que trabajaseis?

B: (Pausa)

A: Querían vuestro trabajo, ¿no es verdad?

B: Estás todo el tiempo presionándome, y te tengo que contestar con la verdad. Te diré lo que nos daban de comer.

A: ¿Esto es en Alemania, ahora?

B: En Alemania, sí. En el campo de concentración tenía 600 gramos de pan al día.

A: 600 gramos.

B: De pan.

A: Bien, ¿y cuánto es eso, cuantas rebanadas de nuestro pan?

B: 600 gramos son 600 gramos, no tienes que cortarlos en rebanadas.

A: Sólo intento...

B: En el mundo entero es lo mismo. Me niego a dar más detalles. 600 gramos son 600 gramos.

A: ¿No puedes decirme cuál es el equivalente en nuestro pan en rebanadas?

B: No...

A: ¿Por encima?

B: Un kilo son 220 onzas.

A: Pero si habrás estado comiendo pan en rebanadas...

B: ¡No, no y no!

A: ...durante los últimos 40 años, ¿no?

B: No...

A: ¿Has comido alguna vez pan en rebanadas?

B: 600 gramos está muy bien definido, y no tengo que añadir nada más.

A: Eso no me dice nada.

B: Conoces el peso. ¿Qué quieres decir?

A: No conozco el pan por el peso. Lo conozco por rebanadas.

B: Bien, ¿y cuánto pesa una rebanada?

A: No lo sé, de verdad que no lo sé. Quizás debería avergonzarme por no saberlo.

B: Pues averígualo.

A: Así que no lo sabes. Vale.

B: 600 gramos es una medida exacta.

A: Muy bien, tenías 600 gramos de pan.

B: Todos los días.

A: Una vez al día.

B: Una vez al día. Además teníamos sopa. La sopa era básicamente patatas y nada más.

A: Patatas y agua.

B: Patatas y agua.

A: ¿No llevaba nada más?

B: Sólo patatas hervidas y agua. En mi campo de concentración teníamos personas decentes que decidieron que hervirían todas las patatas de forma tal que se formara una especie de puré. Así que todo el mundo tomaba exactamente la misma cantidad.

A: ¿Qué quieres decir con «personas decentes»? No lo entiendo.

B: Que todo el mundo tomaría la misma cantidad de patatas.

A: Y si no lo hubieran hecho así, ¿qué habría pasado?

B: Entonces a un tipo le tocaría una patata y a otro ninguna, a uno le tocaría una patata grande y a otro una pequeña. En mi campo se hacía completamente por igual. Ésta es una de las razones por las que sobreviví. Era un campo de concentración muy decente.

A: ¿Decente? ¿Quiénes eran los decentes? ¿Te refieres a los alemanes o los judíos?

B: Lo eran los alemanes y lo eran los judíos. No había preferencia por ningún estrato superior. Lo que los alemanes daban, lo tuvimos.

A: ¿Dónde era esto?

B: En nuestro campo de Dachau.

A: Bien, una vez al día os daban...

B: Sopa.

A: ¿Todas vuestras raciones a la vez?

B: No, no. Por la mañana recibíamos el pan.

A: ¿Pan solo, sin nada más?

B: Pan solo. No: 20 gramos de margarina, o 20 gramos de mantequilla, y 20 gramos de azúcar, o de miel, o de mermelada. Recibíamos azúcar una vez por semana, 125 gramos, y una vez por semana, 125 gramos de carne.

A: ¿Una vez por la semana?

B: Sí. Y también una sopa que se llamaba sopa de búnker, pero que no era ni una cosa ni otra. No sé ni cómo definirla. Era de todo tipo de cosas. Se llamaba sopa de búnker porque los mismos alemanes la bebían cuando estaban en uno. Se llamaba así, sopa de búnker.

A: ¿Te refieres a cuando estaban en el frente?

B: Y lo más importante es esto: miré los periódicos alemanes para ver cuánta comida estaban recibiendo ellos.

A: ¿Y?

B: Lo único que los alemanes recibían en mayor cantidad, y en una inmensamente mayor, era carne. Recibían unos buenos filetes de carne, pero en lo demás, recibían la misma proporción que nosotros, por ejemplo, de pan integral. Pero ellos podían ir y comprar más. También podían cultivar ellos mismos. Nosotros no teníamos esa posibilidad. Esto es muy importante, porque mucha gente no está dispuesta a admitirlo.

A: ¿A admitir qué?

B: Que los alemanes nos trataron, en cuanto a la comida, bastante bien. ¿Alguna vez has oído decir esto a alguien?

A: ¿Que los alemanes os trataron bien?

B: Tanto como pudieron.

A: A aquellos que iban a trabajar, ¿no?

B: ¡Sólo a los trabajadores! A aquellos que no iban a trabajar no los tenían en cuenta.

A: Y a los que no trabajaban...

B: Los asesinaban. Claro.

A: ¿Los asesinaban?

B: Los mataban, de una forma o de otra.

A: ¿Los que trabajabais en tu campo vivíais todos juntos?

B: Sí.

A: ¿Todos los que vivíais juntos erais trabajadores?

B: Sí.

A: ¿Todos los hombres vivíais juntos?

B: Estábamos separados, hombres y mujeres.

A: ¿Los hombres vivíais juntos?

B: Sí.

A: Las mujeres estarían viviendo juntas en otro lugar. Creo que ya me describiste cómo se disponía el dormitorio.

B: Sí.

A: Y lo atestado que estaba.

B: Sí.

A: Y así os levantabais por la mañana. Estamos en Dachau, ¿no es así?

B: ¿De qué me estás empujando a hablar cuando quiero hablar de otra cosa?

A: Bueno, todo llegará antes o después. Quería continuar con lo que estabas contando justo ahora. Sólo quiero estar seguro de algunos detalles.

B: Está bien, hazlo a tu manera.

A: ¿A qué hora os levantabais por la mañana?

B: Déjame pensar. Creo que a las seis.

A: ¿Os despertaban?

B: Espera, espera. Al principio nos despertaban a las cinco de la mañana.

A: ¿Os tenían que despertar, o sencillamente os levantabais?

B: Se daban las luces en los barracones.

A: ¿Os levantabais con independencia de eso, o esperabais a que diesen las luces?

B: Se daban las luces, y eso es todo.

A: ¿En los barracones?

B: Sí.

A: ¿Es apropiado llamarlos «barracones»?

B: Estaban lejos de ser tal cosa, pero llámalos así. Un barracón es un palacio en comparación con lo que teníamos.

A: ¿Eran naves? ¿Qué tipo de edificio era?

B: [Hace un esbozo.]

A: ¿Era un edificio triangular?

B: Sí.

A: ¿Tenía un tejado en ángulo?

B: Sí, sólo tenía un tejado.

A: ¿Te refieres a un tejado que se curvaba por cada uno de los lados?

B: Sí.

A: ¿Y se construyó para este uso o con algún otro propósito?

B: Para nuestro uso. Aquí había una puerta, y por aquí entrabas en el túnel que estaba excavado, y se dormía en el suelo.

A: ¿Qué entiendes por «túnel»?

B: Por donde puedes caminar bajo la superficie.

A: ¿Por debajo de la superficie, donde dormía la gente?

B: Sí, la gente dormía en el suelo.

A: ¿Te refieres a que el camino entre las camas...?

B: ...estaba excavado.

A: ¿Bajo la superficie?

B: Sí.

A: ¿El piso era de tierra?

B: Sí, básicamente dormíamos en el suelo.

A: ¿Había luz eléctrica allí?

B: Sí.

A: ¿Había ventanas?

B: El asunto de las ventanas es interesante. Cuando llegamos no había ventanas, pero teníamos un comandante de las SS muy decente. Quiero subrayarlo. Se aseguró de conseguir cristales para las ventanas.

A: ¿Existían huecos para colocar las ventanas?

B: Había huecos pensados para poner ventanas. Supervisó un montón de cosas. Insisto en que era un oficial de las SS decente. Es muy importante para mí.

A: ¿Recuerdas su nombre?

B: Bier.

A: B...?

B: B-I-E-R.

A: ¿Cuál era su nombre de pila?

B: Ni idea. Por favor, no me presiones.

A: ¿Cuál era su graduación?

B: No lo sé, pero la gente sí lo sabía.

A: ¿Capitán, mayor, coronel?

B: No recuerdo la graduación.

A: ¿Pero era el comandante?

B: Estaba en las SS, sí.

A: ¿Sólo tenía a su cargo vuestros cuarteles, o tenía más?
¿Lo sabes?

B: Tenía el campo.

A: Ya veo.

B: Nuestro campo era una sección de Dachau.

A: Ya veo. Vale.

B: Así que tenía una sección entera. Había dos comandantes. Uno era Kollanberg, un viejo cabrón de primera. Después de la guerra, creo que lo cogieron. El otro era Bier, un tipo decente.

A: ¿Bier era más joven?

B: Bier era más joven y Kollanberg era el mayor.

A: Vale.

B: Bier hizo muchas cosas por nosotros. Como me presionas, te tengo que contar todo lo bueno que hizo.

A: De acuerdo.

B: Pues nos teníamos que levantar a las cinco, tal vez incluso a las cuatro. No lo recuerdo, porque a las siete en punto teníamos que estar trabajando. Teníamos café por la mañana. El café estaba hecho de migas de pan.

A: ¿Hecho de pan?

B: Sí, de migas de pan.

A: ¿Sólo pan, sin achicoria o...?

B: No lo sé. Eso es lo que vi.

A: ¿Estaba caliente?

B: Lo estaba, una buena bebida marrón.

A: ¿Tenía el color adecuado?

B: Sí, lo tenía. No tenían café porque tenían que importarlo, y Alemania no tenía de dónde. La población alemana tampoco tenía café. No es que fuese algo especial para nosotros. Así que déjame decirte el bien que hizo. Así, aunque muera mañana, tendré cosas buenas grabadas sobre este chico. Nos teníamos que levantar, al principio, a las cuatro, tal vez a las cinco. De repente, cambió el que nos levantásemos tan pronto y nos levantábamos una hora más tarde. ¿Por qué? Porque habíamos sido un grupo bueno y bien ordenado. Si se nos decía: «Id allí», íbamos. No había desorden.

A: ¿Cuántos erais?

B: Seiscientas personas.

A: Vale.

B: Se dio cuenta de que no dábamos problemas.

A: ¿Ese plural se refiere sólo a judíos?

B: Éramos todos judíos.

A: ¿Nadie más, sólo judíos?

B: Nadie más. Al principio estábamos cuatrocientos de mi pueblo natal, y después vinieron doscientos de otro gueto.

A: Así que conociste a varias de estas personas en el trabajo. ¿Y había seiscientos hombres de estos dos pueblos?

B: Cuatrocientos y después doscientos más. Hace poco hablé con un tipo del otro gueto, que ahora está en Nueva York. Lo encontré. Estuvimos juntos en los campos, y por supuesto, él me recordaba por razones distintas por las que yo le recordaba a él, pero eso no importa. Lo que importa es que lo que me contó me dejó impresionado. Me dijo que en los campos de concentración recibía mejor comida que en su gueto, y seguro que es verdad. Ese tipo no es un mentiroso.

A: Compara el campo de concentración...

B: Dijo que pasaban tanta hambre en su gueto que cuando llegaron al campo...

A: ¿Fue una mejora?

B: ...una mejora, y estoy seguro de que es verdad. No tengo duda de que es verdad.

A: Muy bien.

B: Los alemanes de verdad querían nuestro trabajo.

A: Así que, por mucho que odiaran a los judíos, eso no quitaba que...

B: Si los judíos eran buenos como mano de obra barata, algo tienen de bueno... Así que no puedes decir que los judíos no son buenos para nada.

A: ¿Usaban a los judíos...?

B: Como mano de obra barata, eso es.

A: ¿Y los alimentaban adecuadamente?

B: Sí.

A: ¿Al menos lo suficiente para mantenerlos funcionando?

B: Como mano de obra barata sí eran buenos. Sus incoherencias son sencillamente alucinantes.

A: Prosigue.

B: Ahora deja que te hable de este tipo, Bier, de quien pienso que era un buen chico.

A: De acuerdo.

B: No recuerdo todas las cosas por las que lo consideré un buen chico. Se comportaba de forma muy estricta, de acuerdo con la ley. No se nos podía golpear en el trabajo; había un oficial que golpeaba sólo en el campo.

A: ¿Quieres decir cuando volváis al campo?

B: Sí.

A: ¿Sólo entonces se os podía castigar?

B: Sólo entonces, sí. Y los castigos eran entre diez y veinticinco, como mucho, en la espalda.

A: Ya veo.

B. Recuerdo una vez que castigaron a uno con veinte en la espalda.

A: Sí.

B: Este tipo era sordomudo. Emitía sonidos que me horripilan incluso ahora. Un sordomudo no sabe qué sonidos emite. Emitía sonidos como una bestia herida. El comandante no pudo soportarlo y dijo que pararan, porque era demasiado.

A: ¿Sabía que era sordomudo?

B: No sé si lo sabía, quien lo oyese y tuviera un poco de humanidad en su interior sabría que era demasiado. No gritaba como un ser humano, ¿sabes? No podía gritar, no sabía los ruidos que hacía.

A: ¿De dónde era? ¿Era de tu...?

B: Sí, de mi pueblo.

A: Lo conocías antes.

B: Sí. Otra cosa: si escribo mis memorias insistiré en dar nombres y no iniciales.

A: ¿Sobrevivió este sordomudo a la guerra?

B: Creo que sobrevivió, y más tarde murió.

A: Muy bien. ¿Podemos volver a esas raciones del desayuno?

B: Espera, espera antes de volver. Tengo que hablar de este tipo alemán, porque todo lo que pueda decir...

A: ¿El comandante Bier?

B: Bier. Era muy bueno y no podía soportarlo, no podía. Dijo: «Alto», y pararon. Tenía sentimientos humanos. Pa-

sábamos mucha hambre, así que iba y robaba patatas para nosotros. Pero las patatas eran tan malas que podías aplastarlas con los dedos. Así que, ¿qué hicimos? Un horno, básicamente una plancha de hierro. Las echábamos encima, y sabían a pastelito de patata.

A: ¿Pastelito de patata?

B: Sí, porque estaban hechos de patata. ¿Qué esperabas?

A: Ya veo.

B: Sabían muy bien. A veces pienso por qué no los he vuelto a hacer ahora que estoy libre, porque saben muy bien. Pero espera. El comandante vino con sus pequeños pasos...

A: ¿Sigues hablando de Bier?

B: Sí. Y nos pilló y por supuesto nos quedamos paralizados, porque sentimos pánico. Quiero decir que estábamos haciendo algo completamente ilegal, y quién sabe qué nos iba a hacer. El resultado final fue que al día siguiente dio la orden de repartir sal entre nosotros. Eso es un ser humano.

A: ¿Quieres decir que no habíais tenido sal antes?

B: No habíamos tenido sal antes.

A: ¿Y pensó que la necesitaríais para las patatas?

B: Sí. Eso es un ser humano.

A: ¿Qué le pasó después?

B: Tras la guerra, le cayeron cinco años, y yo fui y testifiqué en su favor un día.

A: Ya veo.

B: Por esto es por lo que insisto en que pertenecer a las SS no es excusa. Las SS no eran una organización criminal, como dijo Eisenhower. Incluso perteneciendo a las SS, te tienes que comportar como un ser humano.

A: ¿Como dijo quién?

B: Eisenhower. Se decretó que las SS eran una organización criminal. Si pertenecías a ellas, entonces eras un criminal.

A: Vale.

B: No puedes perderte nada, tienes que pedir responsabilidad a todos. Siendo un SS todavía te puedes comportar como un ser humano. Pero no me cabe duda de que si Bier hubiera recibido la orden de matarnos, lo habría hecho.

A: ¿Lo habría hecho?

B: Desde luego, pero mientras estábamos vivos, nos trató como seres humanos. Es más, quiso liberarnos.

A: ¿Qué quieres decir con que quiso?

B: Un día —creo que era el 20 de abril, o quizás el 19, de 1945— nos agrupó a todos y nos dijo que los americanos estaban llegando. No tenía órdenes de qué hacer. Él se iba a retirar a Dachau con sus SS.

A: ¿Os llamó a todos?

B: Hizo una pausa...

A: ¿Con todos vosotros?

B: ...con todos los trabajadores. Y nos dio un discurso.

A: En alemán.

B: Claro, en alemán. Los americanos están llegando, dijo. No había recibido ninguna orden de qué hacer con nosotros. Así que se iba a retirar con su gente a Dachau. Era de allí.

A: Perdona. ¿Hablas del campo principal cuando hablas de Dachau?

B: Sí. No sabía qué hacer con nosotros. No tenía órdenes, pero la población local que había a nuestro alrededor tenía miedo de nosotros porque habíamos estado retenidos seis años por ser criminales peligrosos. Ésa era la percepción que tenían de nosotros. Así que tuvimos que prometer que formaríamos nuestra propia policía y que no saldríamos del campo hasta que llegaran los americanos. Ya sabían que, cuando llegaran, iban a mantener el campo cerrado y no dejarían salir a nadie. Lo sabían por su espionaje. Aquí voy a ser muy personal. ¿Qué tendría que haber hecho la gente?, ¿empezar a abrazarse y darse besos? Me refiero a que acabábamos de salir de una situación horrible. Pues no, empezamos a pelearnos sobre quiénes iban a ser los policías. Cada barracón tenía que elegir dos.

A: ¿Quieres decir que empezasteis a pelearos entre vosotros?

B: Entre nosotros. Había entre nosotros comunistas, sionistas y personas corrientes. Empezaron a pelearse sobre quiénes serían los contados policías y llegaron a las manos.

A: ¿De verdad?

B: De verdad. Entonces dije, «señores, la guerra ha acabado». Sabía que el 25 de abril iba a haber una Conferencia de Paz en San Francisco. Lo sabía por los periódicos. Y sólo faltaban cinco días. «Señores», les dije, «esto es el final». Y se relajaron. Dos horas después, Bier se desdijo de todo lo anterior.

A: ¿Se retractó?

B: Sí. Había recibido órdenes de conducirnos a Dachau, pero él en verdad había querido liberarnos. Lo que ocurrió es que abrieron sus almacenes. De repente, las patatas fueron gratis. Todos podíamos coger tantas patatas como quisiéramos, y cocinar cuantas quisiéramos, y durante toda la noche nos dedicamos a cocinar patatas y a comer, porque sabíamos que por la mañana tendríamos que iniciar una marcha. El pan y la mantequilla la tuvimos que dejar para la población local.

A: ¿Y eso por qué, según tú?

B: ¿Por qué preguntas «por qué»? Te estoy ofreciendo hechos.

A: Bueno, ¿por qué no dejaron también las patatas para la población local? ¿Por qué dejaron una cosa y no la otra? ¿Tienes alguna explicación para esto?

B: No, no y no. Sólo te ofrezco hechos. Las patatas estaban disponibles, todo el mundo podía coger las que quisiera.

A: ¿Y después empezasteis la marcha de la que me hablabas?

B: No me voy a poner con la marcha ahora. Hay otra cosa de la que me gustaría hablar. Es de la orden de que mataran a todos los locos. Es muy importante para mí que sepas esto, porque asesinaron a todos los locos.

A: ¿Quién mató a todos los locos y dónde?

B: Los alemanes, en Alemania.

A: ¿En Alemania?

B: Sí.

A: Tanto alemanes como judíos, ¿no?

B: Sobre todo alemanes. Te daré el argumento y tú mismo lo juzgarás. La diferencia entre seres humanos y animales es que los seres humanos piensan. Los locos no piensan. Así

que pueden ser tratados como animales. Los locos no sólo no piensan, pero comen, y consumen comida quitándosela al resto de la población. Son bocas que alimentar, y no producen nada. No sólo eso, sino que otras personas tienen que cuidarlos, personas ocupadas en una empresa absolutamente inútil. Conclusión: tenemos que matar a todos los locos. Y lo hicieron. No es una cosa teórica. Bien, aquí hay listas alemanas de judíos finados. No sé si las has visto alguna vez.

A: ¿De judíos, dices?

B: De judíos. Estas son listas de judíos asesinados. No sólo está ordenada por hombre, mujer o niño, también por números, qué lugar, qué fecha. Y aquí hay una de ellas, que es muy importante para mí. Te la mostraré. Aglouma.

A: ¿Aglouma?

B: Aglouma es el nombre del lugar.

A: ¿Qué lugar? ¿Dónde?

B: En Lituania.

A: Muy bien.

B: Aquí está quién fue asesinado y por qué, por ejemplo, esto significa que se es judío. Estos otros están por sus crímenes, estar enfermos: 269 hombres, 227 mujeres y 48 niños. Los pacientes del manicomio de Aglouma fueron asesinados por la misma gente que asesinaba judíos.

A: ¿Pero algunos de éstos no eran judíos?

B: Estos eran no-judíos, ciertamente, no-judíos.

A: ¿Y les pusieron una fecha?

B: Se la pusieron. 1941, el 22 del octavo mes. Muy profesional.

A: Así que estás diciendo que los alemanes que por aquel entonces ocupaban Lituania decidieron empezar a matar a los enfermos mentales.

B: No sólo lo decidieron allí. Era la ley también en Alemania.

A: ¿Habían empezado ya a hacerlo en Alemania?

B: Sí.

A: ¿Por lo que tú sabes?

B: Sí.

A: ¿Sabíais lo que estaban haciendo?

B: Buena pregunta. Todo el mundo sabía que no debía mostrar signos de locura —lituanos, alemanes o judíos—, no perder los nervios, nada de locura, todas las personas se comportaban como si fueran las más sanas del mundo. Los locos eran ejecutados al momento, sin tonterías.

A: ¿Comenzaron los alemanes a matar locos nada más llegar?

B: No, ya habían empezado a matar locos en Alemania.

A: Lo sé, pero...

B: Aquí tienes una fecha, el 22 del octavo mes, en 1941.

A: ¿Es la primera matanza de enfermos mentales que hicieron en Lituania?

B: No lo sé. Éste es sólo un documento.

A: Bien, ¿Cuánto tiempo después de que empezara la ocupación?

B: La ocupación comenzó en junio.

A: Y esto es...

B: El octavo mes, junio, julio, agosto.

A: ¿Así que tres meses después ya lo hacían?

B: Tres meses después estaban matando judíos.

A: Sí, estaban matando judíos. Pero ahora no estás hablando de judíos, sino de los enfermos mentales.

B: Eran los mismos tipos. Es lo que quiero contarte: la misma compañía que asesinaba a los judíos asesinaba también a los locos. Esto es un informe de la compañía que hacía la matanza.

A: Bueno, si no recuerdo mal, ¿no incluía esta compañía a lituanos?

B: Sí, sin duda.

A: ¿Bajo supervisión alemana?

B: Eso es lo que hicieron los alemanes: debía parecer como si todo esto lo hicieran los lituanos.

A: ¿Sabíais en ese momento que no debíais comportaros como locos de ninguna manera?

B: Lo sabían los lituanos, lo sabían los judíos, y lo sabían los alemanes. Nadie actuó como un loco. Nadie.

A: Bueno, ¿excepto, quizás, la gente que estaba ya en el asilo? Ya habían sido identificados como locos.

B: Correcto.

A: ¿Conociste a algún loco que se reprimiera, alguna persona que supieras con anterioridad que estaba loco?

B: No, yo no diría loco. Aquí en América la locura está muy aceptada. Aquí en América hay mucha gente que está considerada loca sin estarlo.

A: Estoy usando tu propio término, «loco».

B: Loco significa loco, verdaderamente loco.

A: ¿Conocías a alguna persona verdaderamente loca antes de que llegaran los alemanes y que no estuviera en el asilo?

B: Conocía a personas que actuaban con lo que consideraríamos locura. Subían la voz. Estaban fuera de sí. Pero con esto, de repente se comportaron con corrección.

A: Vaya, ¿así que conocías a varios?

B: De repente, se comportaban. Todo aquel al que le quedara un poco de lucidez, se comportó.

A: Ya veo.

B: Por esto es por lo que no doy crédito cuando la gente dice: «Oh, no puede evitarlo, está loco».

A: Esto mismo es lo interesante. Sugieres, según lo que has observado, que excepto en los casos más extremos...

B: ...excepto cuando el tipo está verdaderamente loco, esto es, excepto cuando está loco más allá de toda sombra de duda. Pero si sólo se comporta bajo una agitación emocional, o si sólo está enfurecido, cuando tiene una pistola apuntándole a la cabeza, de repente se comporta. Ésa es mi propia experiencia.

A: Ya veo, ¿y conociste a alguien así?

B: Sí. Sí.

A: ¿Hablaste alguna vez con alguno de ellos?

B: Por favor, nunca hablé con ninguno.

A: Vale, así que nunca les preguntaste...

B: No tuve que preguntar.

A: «¿Qué tal?»

B: Juzgo a la gente por su conducta.

A: Ya veo. ¿Hablaba la gente sobre el hecho de que los locos estaban...?

B: Nadie hablaba, pero se sabía. Los lituanos tenían miedo de parecer locos. Los alemanes tenían miedo de parecer locos. Era una conducta extendida no mostrar nada. El sistema entero estaba loco, pero tenías que soportar las leyes del sistema.

A: Bien, ¿había alguien de quien supieras que estaba en esa condición?

B: Había bastante gente que perdía los estribos simplemente por decirles algo y ponían el grito en el cielo...

A: ¿Pero nunca discutisteis entre vosotros sobre todo esto?

B: Nadie discutió nada. Sólo juzgo por los hechos. Es muy importante para mí que subrayes esto.

A: Bien. ¿Dónde está esto, me puedes enseñar la lista otra vez?

B: Aglouma.

A: Permíteme verlo otra vez.

B: Aglouma.

A: A-G-L-O-U-M-A.

B: Sé que está traducido del alemán. Es importante, muy importante.

A: Desde luego que lo es. También es importante que las personas que están algo locas pueden reprimirse. En algunas circunstancias, pueden convertirse en...

B: Con una pistola apuntándoles, es completamente diferente.

A: ¿Conociste después a algunas de estas personas?

B: No. Después todo el mundo estaba sobrepasado y hubo gente que se volvió loca.

A: ¿Te encontraste alguna vez con posterioridad con alguna de estas personas que se reprimieron bajo la amenaza de los alemanes? ¿Permanecieron así?

B: Sí.

A: ¿Tras la guerra?

B: Sí. Es toda una experiencia.

A: Fue terapéutica. ¿Eso es lo que sugieres?

B: No estoy sugiriendo nada.

A: ¿Fue terapéutica?

B: Así es como se comportó la gente.

A: Muy bien. ¿Volvemos a esas raciones del desayuno?

B: Todavía no.

A: ¿Me vas a enseñar algo más?

B: Matrimonios mixtos.

A: Matrimonios mixtos, muy bien.

B: Aquí tienes una lista de todos los matrimonios mixtos de mi pueblo natal.

A: ¿De quién es la lista?

B: Es una lista que los lituanos entregaron a los alemanes.

A: Vale.

B: Y aquí está la orden de qué hacer. Dos ya habían sido asesinados antes incluso de que la lista existiera.

A: ¿Quieres decir que algunos ya habían sido asesinados?

B: Sí. Aquí está Bergen. Y aquí está un doctor judío que se casó con una mujer alemana.

A: Muy bien.

B: Aquí hay un lituano cuya esposa era judía.

A: ¿Qué se hizo con esta lista?

B: Espera un minuto, no seas impaciente. El comandante alemán que recibió la lista dijo: «No voy a hacerlo».

A: ¿No voy a hacer qué?

B: Básicamente, matar a estas personas, o encerrarlas en el gueto. Vivían fuera del gueto.

A: Eran...

B: Es muy simple. Dijo: «En este momento hay suficientes personas para nuestros propósitos y tal acción provocaría malentendidos innecesarios y, por lo tanto, no lo haré. No hay razones de seguridad para hacer estas cosas, porque los conocemos a todos, y ya nos hemos ocupado de aquellos que podrían haber hecho algo contra la seguridad».

A: ¿Así que estas personas estaban a salvo, fuera del gueto?

B: Sí. Sobrevivieron.

A: ¿Sabes que sobrevivieron?

B: Sí.

A: Eran judíos que estaban casados...

B: ...con no-judíos.

A: ¿Tanto con lituanos como con alemanes?

B: Sí.

A: ¿Y los alemanes sabían de su existencia?

B: Sabían de su existencia, y no hicieron nada.

A: Y cuando os evacuaron de la ciudad...

B: Se quedaron allí.

A: ¿No tuvieron que irse?

B: Nadie los obligó. Esto es muy importante, los alemanes se negaron a obedecer la orden y dieron una explicación muy razonable para ello.

A: Ya veo.

B: Había paz, así que para qué matar y armar un espectáculo. Eso es muy importante.

A: ¿Volvemos al campo?

B: Primero quiero acabar con lo que te estoy mostrando, para poder relajarme.

A: Adelante, muéstramelo.

B: Aquí hay un mapa que muestra cuántos judíos fueron asesinados por los alemanes.

A: ¿En Lituania?

B: En Lituania, Letonia, Estonia y Bielorrusia. Con cifras y todo lo demás, una cosa impecable, muy bien hecha.

A: ¿Qué es esto, balas?

B: Sí.

A: ¿Las balas indican los muertos?

B: Sí.

A: ¿Bielorrusia es esto de aquí, capital Minsk?

B: Sí.

A: Pone 41.282.

B: ¡Cifras! ¡Cifras!

A: ¿Estos son judíos?

B: Judíos, sí.

A: ¿Estos de aquí son los muertos en Lituania?

B: Sí.

A: ¿136.000?

B: Sí.

A: ¿Esto es Letonia?

B: Sí.

A: ¿35.000?

B: Sí.

A: ¿Esto es Estonia?

B: Sí.

A: Dice *Judenfrei*.

B: Sí, «libre de judíos». Entonces había todavía campos de judíos en Lituania, Letonia y Bielorrusia.

A: ¿Estaban en los guetos que aún tenían esos países?

B: Sí, sí.

A: ¿Y en esos lugares fueron asesinados más o menos del mismo modo?

B: Ésta es la compañía que hizo la matanza.

A: ¿Lo hicieron de la misma manera, en todos estos sitios de aquí?

B: Por supuesto.

A: ¿Cómo los mataron?

B: A tiros.

A: ¿Se hizo sobre todo a tiros?

B: No sobre todo, fue la única manera: disparando.

A: ¿Disparando a las personas?

B: Sí.

A: ¿En todos estos lugares?

B: Sí. No había cámaras de gas por aquel entonces.

A: Por aquel entonces no había. ¿Las hubo alguna vez, en estos lugares?

B: Básicamente, tienes razón. Nunca hubo cámaras de gas en estos países. No había caído en la cuenta.

A: Así que en estos países lo hacían a tiros.

B: Sólo mediante disparos.

A: ¿Por qué llegaron a usar cámaras de gas?

B: Por una razón muy sencilla. Los pelotones de fusilamiento acababan fuera de sí.

A: ¿Los pelotones?

B: Los pelotones y los simples soldados. Sencillamente se volvían locos, y tenía un efecto desmoralizador. Todas estas ejecuciones tenían un efecto desmoralizador en el ejército

alemán. Tenían un efecto desmoralizador en la población local. No es sólo que los judíos fueran asesinados. La gente no es ciega.

A: ¿Cómo sabes esto?

B: Los alemanes mismos me lo dijeron. Ellos mismos.

A: Sencillamente, era demasiado...

B: No era bueno. No era bueno para la moral de la gente que estaba allí. No era bueno para aquellos que disparaban.

A: Ya veo.

B: Mandándolos a las cámaras de gas, nadie ve, nadie sabe.

A: Excepto las personas de allí, por supuesto, en las cámaras de gas.

B: Sí, e hicieron todas esas cámaras de gas en Polonia, y esto es lo importante.

A: ¿Por qué Polonia?

B: Porque en Polonia había un antisemitismo fortísimo. Confiaban en los polacos, y no estoy bromeando.

A: No he dicho que lo estés.

B: Ahí está. No lo hicieron en Alemania para no influir en la población alemana.

A: ¿No querían hacerlo en Alemania, dices?

B: No, no lo hicieron en Alemania.

A: ¿Por qué?

B: Porque la población local se indignaría, etcétera. Cogían judíos de Alemania y los mandaban a Polonia.

A: ¿Estás diciendo que los polacos odiaban a los judíos más que los alemanes?

B: Desde luego, no hay duda.

A: ¿Seguro?

B: Seguro. Porque en Polonia los judíos eran un diez por ciento. Los judíos en Alemania representaban menos de un uno por ciento.

A: ¿Y por tanto?

B: La competencia era extrema. No te engañes ni por un momento. No soy marxista, pero la competencia lo hizo.

A: ¿En Polonia, debido al número?

B: En Polonia, Lituania, y en todas partes.

A: ¿Y dices que en Polonia había un diez por ciento de judíos?

B: Diez por ciento.

A: ¿Y en Alemania un uno por ciento?

B: Menos de un uno por ciento.

A: ¿Los polacos odiaban a los judíos...?

B: ...con bastante mayor fuerza...

A: ¿Mucho más que los alemanes?

B: Sí, no cabe duda.

A: ¿Debido a la competencia económica?

B: En mi opinión, se debía a la competencia económica. Aunque no tengo manera de probarlo. Y entre nosotros, desde luego, siempre pensamos que los cristianos protestantes eran mejores para los judíos que los cristianos católicos.

A: ¿Y estabais en lo cierto?

B: No. Mira lo que nos hizo la protestante Alemania.

A: ¿Pero creíais que estabais más a salvo entre protestantes que entre católicos?

B: Sí.

A: Bueno, en cierto sentido no os equivocabais, porque obviamente me estás diciendo que era más fácil matar judíos en Polonia que en Alemania.

B: Sin duda, sin duda.

A: ¿Estás seguro de eso?

B: Completamente seguro.

A: Pero el mismo Dachau está en Alemania.

B: Espera un momento. Cuando tenían que organizar un transporte de personas para ser gaseadas, los mandaban desde Dachau [en Baviera] a Auschwitz [en Polonia].

A: ¿No los mataban allí?

B: Los mataban aquí y allá. Había un crematorio en Dachau, pero estaba parado, no era una máquina de matar.

A: ¿Así que el objetivo principal de Dachau no era matar gente?

B: Definitivamente, no.

A: ¿Era para tener a personas trabajando?

B: Y también era una prisión, para comunistas, por ejemplo.

A: ¿Había prisioneros que no trabajaban?

B: Sí.

A: ¿Que eran prisioneros y nada más, no?

B: Sí.

A: ¿Y además estaban los trabajadores?

B: Sí.

A: ¿Que podían ser o no judíos?

B: Había rusos.

A: ¿Rusos?

B: Judíos, rusos y también alemanes.

A: Así que los alemanes, al principio, disparaban a las personas.

B: Al principio, el plan era disparar.

A: ¿Y eso es lo que enseña el mapa?

B: Sí.

A: ¿Y después comenzaron a gasearlas?

B: Sí.

A: Bien, ¿cuándo empezaron a gasear personas? ¿Lo sabes?

B: No lo sé. Dicen que en 1942, pero empezaron antes.

A: ¿Nunca viste una cámara...?

B: La vi.

A: ¿Dónde?

B: En Stutthof [en las afueras de Gdansk (Danzig), en Polonia.]

A: ¿Cuándo?

B: Cuando me trasladaron de Lituania a Alemania, estuve en el campo de concentración de Stutthof durante un mes.

A: ¿Y gaseaban personas en él?

B: Pero no en grandes cantidades.

A: ¿Sabías que gaseaban personas cuando estuviste allí?

B: Sí, sí.

A: Sabías también que estabas de paso, ¿es así?, ¿o no lo sabías?

B: Esperaba estar de paso.

A: Bien. ¿Cogieron personas de tu pueblo para gasearlas?

B: No durante mi estancia allí.

A: ¿Hasta donde conoces?

B: No mientras estuve allí. Nadie fue gaseado durante el mes que permanecí allí.

A: En otras palabras, era para ti un campo de transición.

B: Sí, de transición.

A: ¿Fuiste allí tras estar en Memel [en Lituania]?

B: Sí.

A: Así que estuviste un mes en Stutthof...

B: Stutthof era el infierno en estado puro. Era peor de lo que Dachau podría haber sido nunca. Stutthof era el auténtico infierno.

A: ¿A causa de estar tan abarrotado?

B: No, no estábamos más apretados que en Dachau, pero Stutthof era infernal, infernal, todo aquello que puedas imaginar sobre el infierno. La misma barra de pan que dividían entre cinco personas en Dachau, en Stutthof la dividían entre trece.

A: ¿Así que siempre estabais hambrientos?

B: ¡Y tan hambrientos! Sé que los alemanes nos destinaban la misma cantidad por persona en Stutthof que en Dachau.

A: ¿Así que alguien se estaba llevando la diferencia?

B: Alguien se la llevaba.

A: ¿Quién?

B: Por el amor de Dios, ¿te sorprende?

A: ¿La administración?

B: ¿De verdad te sorprende?

A: No me sorprende. Sólo intento comprender. ¿Se la llevaban los alemanes u otros?

B: Los polacos, los polacos, el pueblo polaco.

A: Está bien, cuando estuviste allí ese mes, ¿estabas continuamente esperando salir de allí?

B: Sí.

A: Obviamente, otros habían salido antes, ¿no?

B: Sí.

A: Pero había también algunas personas a quienes mataban allí, ¿verdad?

B: Sí.

A: ¿Las gaseaban?

B: Sí.

A: ¿Sabías que había cámaras de gas mientras estabas allí?

B: Sí.

A: ¿Sabías lo que estaban haciendo con ellas?

B: Sí.

A: ¿Cómo lo sabías?

B: Me pones contra la pared. Hablar de Stutthof requerirá dos cintas, no sólo una.

A: De acuerdo. ¿Cómo se deletrea Stutthof?

B: S-T-U-T-T-H-O-F, Stutthof.

A: Muy bien.

B: Esa es otra historia completa, Stutthof. Pero allí estuve en la cámara de gas.

A: ¿Estuviste dentro?

B: No, dentro no, miento. Estuve en el crematorio.

A: ¿Fuiste allí?

B: Fui allí. Era curioso.

A: Espera un momento. ¿Estabais en barracones o vuestras...?

B: En barracones no. Nos llevaban a trabajar fuera. Primero, reparé en la cámara de gas. Había una puerta cerrada e inocentemente le pregunté al guardia alemán: «¿Qué hay aquí?». Me dijo que era donde vienes cuando toda tu ropa está perdida de barro. Y que allí la fumigaban. Eso es lo que me dijo sobre la cámara de gas.

A: ¿Piensas que eso es lo que él creía?

B: No se lo creía, pero fue lo que me dijo. Él habló por hablar y yo hablé por hablar. Ninguno de los dos sabíamos nada, todo muy inocente, pero después...

A: ¿Tenías dieciocho años?

B: No, diecinueve, veinte.

A: Muy bien.

B: Después fui al crematorio.

A: ¿De verdad fuiste?

B: Exacto. Como soy tan curioso, me escapé del trabajo y fui al crematorio.

A: ¿Trabajabais cuando estuvisteis en Stutthof?

B: Fuimos al trabajo algunos días.

A: ¿Dónde ibais a trabajar?

B: Eso no tiene importancia.

A: ¿Fuera del campo?

B: Fuera del campo.

A: ¿Os conducían a trabajar a algún sitio?

B: Sí.

A: ¿Y volviste?

B: El crematorio estaba dentro del campo.

A: Vale.

B: Pero estaba separado.

A: Antes de eso, ¿viste la cámara de gas como un edificio herméticamente cerrado?

B: Sí.

A: ¿Grande?

B: No muy grande, no.

A: ¿Tan grande como esta habitación?

B: No sé. Mayor.

A: ¿Mayor que esta habitación?

B: Como esto es importante, seré preciso. Marchamos al trabajo para descargar. Había decidido que tenía una oportunidad verdaderamente irrepetible, porque no me podía creer que existieran esas cosas. Tenía que ir y ver el crematorio.

A: Espera un momento. ¿Habías oído hablar de él?

B: Sí, sí. La gente del campo hablaba libremente sobre ello. Había una chimenea. Se podía ver la chimenea, así que la gente hablaba.

A: ¿Hablas del crematorio?

B: Sí. Total, que fui. Llegué y la gente de allí hablaba polaco, y yo conocía un poco de polaco, pero no el suficiente para comunicarme. Volví al trabajo y convencí a un compañero que hablaba bien polaco. Le dije «Ven conmigo». «No, no.» Le dije: «No seas tonto. A lo mejor estamos todos condenados y da lo mismo. No van a encender una hoguera sólo por nosotros dos. Ven conmigo». Lo convencí.

A: ¿Ahora estabas...?

B: ¡Espera, espera, no interfieras!

A: ¿Qué estás...?

B: ¡No interfieras! ¡Déjame contarte la historia! Así que me acerqué con él a la ventana y me sorprendió lo parecido que era el crematorio a la fábrica donde nací, el mismo tipo de horno. Les pregunté...

A: ¿A quiénes?

B: A los tipos que trabajaban allí, a los polacos.

A: ¿Sabían quiénes erais?

B: Por favor, no interfieras. Déjame contarte esto. Les pregunté qué estaban haciendo y me explicaron los detalles técnicos. Entre 150 y 200 personas eran conducidas a la cámara de gas. Quince o veinte minutos después estaban muertas, y las sacaban de la cámara de gas y las metían en el crematorio.

A: ¿A cuánta distancia estaban los dos sitios?

B: No muy lejos, no muy lejos. Me explicaron los detalles técnicos. Entonces les pregunté, «¿cómo podéis hacerlo?», y me dijeron: «Cuando vinimos aquí nos dieron a elegir, o nosotros se lo hacíamos a otros u otros nos lo hacían a nosotros». Entonces cogió una botella de vodka. Dijo: «Vosotros pasáis hambre y yo puedo beber y comer cuanto quiera». Y la tercera cosa que nos dijo fue: «Estamos preparando una rebelión». Tenían una fábrica para reparar pistolas nuevas. Estaban preparándose para robar pistolas y hacer una revolución. Y con eso tuve la información que quería. Lo vi con mis propios ojos, se acabaron las dudas.

A: ¿No viste cuerpos?

B: No, no vi ninguno, pero los vi retirando cenizas. Había una navaja y un retrato de un tipo, y los otros dijeron que era un judío que había muerto allí, ese día o algún otro. Punto, fin de la historia.

A: Espera, déjame preguntarte algo. Me gustaría que analizáramos tu relato antes de apagar la grabadora.

B: Mira, esto me ha dejado bastante cansado. Apágala y después...

[Continúa la grabación]

A: Así que dejaste el campo de trabajo, o el grupo de trabajo, con otro. ¿Era de tu pueblo?

B: No, era de otro sitio.

A: ¿Sabía polaco?

B: Sabía polaco.

A: ¿Ibais vestidos de tal forma que se conocía quiénes erais cuando llegasteis?

B: ¿Qué pregunta es esa? Por supuesto.

A: Ibais vestidos de tal forma que se pudiera saber quiénes erais...

B: Sí.

A: ...que no erais polacos. ¿Sabían que erais judíos?

B: Sí.

A: Muy bien. ¿Y no eran judíos a quienes mataban?

B: No necesariamente. Este campo era internacional.

A: ¿Eran internacionales en su clientela?

B: Sí. Había franceses y polacos.

A: ¿Y también los mataban?

B: Todo el que moría era incinerado.

A: Pero estas personas os hablaron de...

B: Eso es lo que me contaron, el procedimiento.

A: No sólo los que morían eran incinerados, también lo eran aquellos a quienes mataban, ¿no es cierto?

B: Sí.

A: Y sabían que vosotros erais judíos...

B: Sí, desde luego.

A: ...y os contaron todo esto.

B: Sí.

A: ¿Y ellos eran polacos?

B: Sí.

A: ¿Qué edad tenían?

B: No lo sé.

A: Bueno, ¿Eran de tu edad?

B: Desde luego, eran chicos jóvenes.

A: ¿Tan jóvenes como tú?

B: Sí.

A: Vale. Llegaste donde estaban y empezaste a hablarles sobre todas estas cosas.

B: Sí.

A: Y sencillamente, dijeron...

B: Le decía a este tipo, que hablaba polaco: «Pregunta esto, pregunta esto, pregunta esto otro».

A: ¿Y aquí es donde se asesinaba?

B: Sí.

A: ¿Eso fue lo que te explicaron?

B: Sí.

A: ¿Y había mucha distancia?

B: No mucha.

A: ¿Cuánta?

B: No lo sé, me niego a...

A: ¿Unos cien pies?

B: No lo sé. No me presiones, por favor.

A: Bien, ¿Y dijiste que los metían ahí dentro?

B: Eso fue lo que me contaron.

A: Y además te contaron que los conducían aquí. ¿Te dijeron cuántos a la vez?

B: Me contaron que conducían a la cámara de gas entre 150 y 200 personas.

A: ¿A la vez?

B: Sí.

A: ¿Y cuántos cuerpos llevaban al crematorio a la vez?

B: Tengo la impresión de que en el crematorio los incineraban de uno en uno.

A: Ya veo.

B: Era un horno sencillo, como en la fábrica. Estaba atónito.

A: Sí.

B: Un horno sencillo.

A: Sí, un simple horno.

B: Y después, por supuesto, sacaban las cenizas.

A: Ya habías visto la chimenea antes, ¿no?

B: Sí. Sacaban las cenizas, y las usaban para fertilizar el huerto que había.

A: ¿En el campo?

B: Sí.

A: ¿Por esta zona?

B: Así que, básicamente, la comida que tomábamos estaba hecha de las cenizas de personas.

A: Bueno, tampoco os daban muchos vegetales, así que...

B: Nos daban remolachas.

A: Entiendo, entiendo. ¿Así que te contaron todo esto?

B: Sí.

A: No se disculparon por ello, obviamente...

B: ¿Qué? ¿Disculpase? Les pregunté a qué se dedicaban y me lo contaron.

A: ¿Y lo justificaron diciendo que o lo hacían o se lo hacían a ellos?

B: Sí.

A: ¿Por qué estaban ellos allí?

B: Ya te lo he dicho.

A: ¿Tienes alguna idea de por qué eran vulnerables?

B: Ya te lo he dicho, ya te lo he dicho. Esto estaba en Polonia, y la mayoría de los presos eran polacos.

A: Está bien. ¿Crees que podrían ser criminales polacos? ¿Por qué estaban ellos en el campo?

B: Criminales polacos, lo que sea, lo que sea.

A: Verás, estoy intentando averiguar por qué ellos eran vulnerables a su vez. Obviamente, los alemanes no estaban asesinando a todos los polacos del país. Los alemanes no pretendían esto, así que estas personas...

B: Te voy a hacer una pregunta sencilla. ¿Qué crees que hicieron los alemanes con los prisioneros de guerra polacos?

A: ¿Te refieres a qué habrían hecho, después de la guerra?

B: No, después de la guerra no, durante la guerra.

A: No lo sé. ¿Qué les hicieron?

B: ¿Tú qué crees?

A: Bueno, supongo que estás sugiriendo que los mataban, como los rusos asesinaron a los oficiales polacos en el Bosque de Katyn.

B: No creo que mataran a tantos como los rusos, pero mataron polacos.

A: Aún así, encuentro bastante sorprendente que estos hombres en particular fuesen tan francos con vosotros.

B: En un campo de concentración, ¿sobre qué hay que ser discreto? ¿Qué tipo de secretos hay que se deban guardar?

A: Déjame planteártelo de otra forma. Estos hombres con los que hablaste, ¿no eran los que ponían los cuerpos en los crematorios, dentro de los hornos?

B: Sí.

A: ¿Y qué me dices de los que llevaban a las personas a las cámaras de gas?

B: No me preguntes.

A: ¿Era el mismo tipo de personas?

B: No lo sé.

A: ¿No sabes nada sobre esto?

B: No.

A: No dijeron nada sobre...

B: No estoy diciendo nada que no conozca.

A: ¿No dijeron nada sobre estas personas?

B: No pregunté.

A: ¿Respondieron a todas tus preguntas, o hubo algunas que prefirieron no responder?

B: Eso es todo lo que pregunté y que me respondieron.

A: ¿Cuánto tiempo estuviste hablando con ellos?

B: Unos pocos minutos, porque, como sabes, me estaba escapando del trabajo.

A: Sí, ¿tenías que volver al trabajo?

B: Tenía que volver.

A: Pero sobre ellos, ¿cuántos había allí?

B: No muchos.

A: ¿Tres? ¿Cuatro?

B: Probablemente, entre cinco y diez.

A: ¿Y vosotros erais dos?

B: Sí.

A: ¿Y por lo que recuerdas, respondieron a tus preguntas?

B: No tengo ninguna duda de que las respondieron.

A: Sí, ¿y no tenías más preguntas que hacerles?

B: No. En ese momento, bastaba con ésas.

A: ¿Y volviste al trabajo?

B: Volví al campo.

A: ¿Y le hablaste a la gente sobre esto?

B: Ni siquiera recuerdo si hablé.

A: Pero esto sólo confirmaba lo que ya conocías, ¿no es así?

B: Lo conocía, pero era un conocimiento teórico.

A: Y ahora lo habías visto...

B: Y ahora lo había visto.

A: ¿Y no viste cuerpos cuando viste a los hombres que ponían los cuerpos... los hombres que decían poner los cuerpos en los hornos?

B: Sí.

A: ¿Y qué pensaba tu amigo de todo esto?

B: No lo sé. No era mi amigo. Nunca lo había visto antes ni lo vi después.

A: ¿No hablaste con él con posterioridad?

B: No.

A: ¿Mientras caminabais de vuelta?

B: No. ¿De qué había que hablar?

A: Sólo estoy intentando pensar, intentando aprender. Quiero decir que debe haber sido impactante. ¿No lo fue?

B: Sí.

A: Especialmente cuando lo plantearon en los términos de «¿qué elección teníamos?»

B: Sí.

A: ¿Te pareció eso razonable?

B: Sí.

A: ¿Entendiste cuáles eran sus motivos?

B: Sí, y me contaron que estaban preparando una rebelión y una insurrección. ¿Qué más podía preguntar?

A: ¿Y no temieron contarte eso?

B: ¿De qué hay que tener miedo en un campo de concentración? Un campo de concentración es libertad en estado puro.

Notas biográficas de Brudno y Anastaplo

SIMCHA BRUDNO (1924-2006), judío, nació en la localidad lituana de Siauliai, entonces parte de la Unión Soviética. Tras la invasión alemana, fue recluido en los guetos creados en su ciudad natal y trasladado más tarde, tras cierto

periplo, a un campo de trabajo de Dachau, donde vio el fin de la guerra. Entre las cosas que lo mantuvieron vivo, más allá de la suerte o el destino, podemos destacar su juventud («Tenía la edad adecuada», comentó a Anastaplo), que lo hizo valioso para el trabajo que los alemanes demandaban, y su voluntad para no abandonarse ante las desgracias que pudo ver o conocer, entre ellas la muerte o ejecución de sus padres. Sin pertenecer a ningún credo político, emigró a Palestina tras la guerra, como tantos otros, y luchó por la creación del Estado de Israel. Allí pudo estudiar matemáticas en la Universidad Hebrea y en el Instituto de Ciencia Weizmann y, antes de conseguir un título académico, emigró en 1960 a los Estados Unidos, donde consiguió trabajo como programador e investigador matemático en Florida, Massachusetts, y finalmente, Chicago. Nunca se casó.

Aquellos que lo conocieron lo describen como alguien inteligente, curioso y directo, interesado tanto en la filosofía, ética o política como en la ciencia.

En el año 2000, en un encuentro casual con George Anastaplo, ambos convinieron en registrar las memorias de Brudno en una serie de conversaciones, sostenidas semanalmente durante meses, de una forma muy particular, que va más allá del registro de hechos, a la reflexión sobre ellos y sobre el ser humano en general. Brudno, abrumado más de una vez por las emociones, fue capaz de contestar con sinceridad y sin reservas.

Como recordó su sobrino días después de su muerte en un hospital de Chicago: «Siempre se aproximaba [al Holocausto] con sentido del humor, sin dejar de decir las atrocidades y cosas horribles que hubo. Sintió que tenía la obligación de mantener viva la historia». (Véase JOSH NOEL, «Survived Nazi Death Camp», *Chicago Tribune*, 13 de junio del 2006, p. 5).

GEORGE ANASTAPLO nació de padres emigrantes griegos en St. Louis, Missouri, en 1925, y se crió en el sur de Illinois. Tras servir como oficial de vuelo durante y después de la Segunda Guerra Mundial, se licenció y doctoró en la

Universidad de Chicago. En la actualidad es profesor del Programa Básico de Educación Liberal para Adultos de la Universidad de Chicago, profesor de Derecho en la Universidad Loyola de Chicago y profesor emérito de la Universidad Dominica.

Sus publicaciones comprenden más de una docena de libros y cientos de artículos publicados en prensa o revistas de Derecho. La Ohio University Press publicó en su honor un *Festschrift* de dos volúmenes en 1992. Entre 1980 y 1992 fue nominado anualmente para el Premio Nobel de la Paz por un Comité de Chicago. Se pueden destacar entre sus temas preferidos de estudio la teoría e historia constitucional de los Estados Unidos, la filosofía política y moral, las grandes obras de la cultura occidental, la figura de Abraham Lincoln y, en fin, todo aquello que tenga que ver con lo humano (Véase hydeparkstory.org o cygneis.com/Anastaplo).

Una bibliografía de George Anastaplo se puede ver en la enorme compilación de John A. Murley, *Leo Strauss: A Bibliographical Legacy*, Lexington Books, 2005, pp. 733-855, o en GEORGE ANASTAPLO, *An Autobiographical Bibliography (1947-2001)*, Northwestern Illinois University Law Review, 20, 2000, pp. 581-710.

Si atendemos a algunos de los títulos de sus libros, encontramos el gran valor que da Anastaplo a ser un buen ciudadano, cultivarse intelectual y moralmente o respetar los que considera principios de la sociedad americana, expresados en el lenguaje de la Declaración de Independencia. También ha sido retratado por otros. Leon M. Despres lo comparó con Sócrates en «Anastaplo, our own Sócrates» (*Chicago Daily News*, 6 de marzo de 1976), debido a la determinación mostrada ante las estructuras de poder del macarthysmo que vetaron su carrera judicial. Leo Strauss lo felicitó por su «acción valiente y justa», consistente en negarse a responder sobre sus filiaciones políticas por una cuestión de principios. Es, desde luego, un hombre de principios. Otros destacan su carácter incombustible, que le lleva a mantener una actividad académica y literaria for-

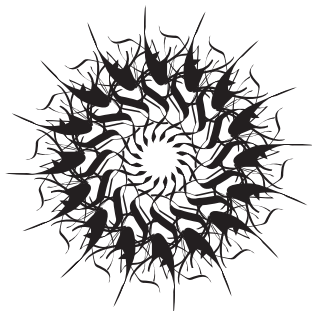
midable. Tal vez la clave se encuentre en estas palabras que inspiró al juez Hugo Black: «No debemos tener miedo a ser libres» (*In Re Anastaplo*, 366, U.S., 82, 1961).

Manuel Vela Rodríguez

Este libro electrónico
se acabó de diseñar y componer en
noviembre del 2010 con el programa
Adobe Indesign CS2, del que se creó este
documento PDF.

El tipo usado es Georgia y los cuerpos son
10 (para el texto normal), 22, 18, 12 y 8.

Sus dimensiones reales son 113 mm de
ancho y 182,8 mm de alto. Tales medidas
guardan la proporción áurea.



Nexofía



La Torre del Virrey