

## LA REPRESENTACIÓN DEL HOLOCAUSTO EN EL AUDIOVISUAL. EL BINOMIO ÉTICA-ESTÉTICA EN EL CINE DEL DESASTRE

---

CORA CUENCA NAVARRETE  
*Universidad de Sevilla, España*

### RESUMEN

La industria cinematográfica y las artes en su conjunto han hecho patente la dificultad que entraña representar un evento traumático como el Holocausto. Este acontecimiento, entendido como un terrible desenlace coherente con el progreso moderno que arrancó con el cartesianismo, inauguró un debate en torno a la representación que hoy en día sigue vigente. El cineasta Claude Lanzmann sentó las bases de su corpus de reglas ético-estéticas con su película *Shoah* y defendió férreamente una manera de representar libre de documentos e imágenes de archivo, incidiendo en que la única forma válida de contar el Holocausto pasaba por conversar con sus protagonistas. Ante esta postura, criticada a veces por ser demasiado categórica, surgieron voces, como la del filósofo Georges Didi-Huberman, que proponían nutrirse de los archivos e interpretarlos desde la fenomenología. Otros, entre los que destacan el escritor Jorge Semprún, afirmaron que la única forma de afrontar el trauma era “estetizándolo”. Tomando el binomio ética-estética de Wittgenstein, hacemos un recorrido por las figuras que, a través del audiovisual han aportado su grano de arena para intentar solucionar el enigma. ¿Cómo representar lo que muchos consideran inimaginable, la nada, el terror, la muerte...?

### PALABRAS CLAVE

Representación, Holocausto, cine, literatura, Modernidad

## INTRODUCCIÓN

En la apertura de *Si esto es un hombre*, Primo Levi describe su deseo de abandonar un mundo –su mundo–, “poco real, poblado por los educados fantasmas cartesianos” ([1958] 2014, p. 11). Esta frase, que podría resultar una mera anécdota dentro del torbellino emocional que supone leer la obra del italiano, guarda un significado oculto que no debe ser obviado. “¡Cuántos sufrimientos esparcidos en esta luz desaparecerían, si desapareciese el pensamiento!”, clamaba el literato André Malraux en su novela *La condición humana* ([Malraux, 1933] 2018, p. 287).

El fantasma de Descartes, del método científico, de la duda escéptica había poseído la Modernidad. Pero cuando se planteó el exorcismo, ya humeaban las chimeneas de Birkenau. Esta tesis, que nace de la propia vivencia de Levi, recorre las páginas de su Trilogía de Auschwitz, y está igualmente presente en *Modernidad y Holocausto*, de Zygmunt Bauman (1997). A través de una lente sociológica, el académico polaco propone una visión diferente a la que predominó en el ámbito de las ciencias sociales a lo largo del siglo pasado –que el Holocausto fue un fallo, y no un producto, de la Modernidad–, y que se basa en la certeza de que la Shoah, vocablo hebreo que significa “catástrofe”, fue un producto final coherente con ese “proceso civilizador” que arrancó a principios del siglo XVII. Lo que nació con el deseo de arrojar luz sobre una Europa que, salvo en contadas excepciones, se encontraba en tinieblas, acabó llevando a las cámaras de gas. El componente “racionalizador” que Bauman, acogándose a los postulados modernos y poniendo en juego toda la ironía del símil, equipara muy acertadamente al “humanizador”, fue la simiente del sistema burocrático y organizado que los nazis emplearon para enviar a millones de personas a la muerte (Bauman, 1997, p. 25). En palabras de Bauman (1997)

El Holocausto sigue siendo fundamental para que podamos entender el modo en que la burocracia moderna racionaliza y (...) porque nos recuerda lo formal y éticamente ciega que es la búsqueda de la eficiencia burocrática”. (Bauman, 1997, p. 36)

Gracias al dispositivo administrativo que levantaron, los nazis fueron tan “eficientes” que, según el historiador Raoul Hilberg, asesinaron a

entre cinco y seis millones de judíos —5,1 de víctimas es la cantidad que él señala (Hilberg, 2005, p. 1312) —. A ellos, por supuesto, debemos sumar millones de personas condenadas por motivos étnicos, sociales o ideológicos. La respuesta de la gente ante el asesinato en masa fue la incredulidad y el rechazo, sintiéndose a salvo en el terreno de lo “inimaginable”. Pero había que posicionarse ante lo ocurrido, había que actuar y utilizar los medios necesarios para restablecer la memoria de quienes habían perecido. Para ello, no quedaba otro remedio que imaginar lo inimaginable y, después, representarlo. En el siglo XX, “el territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive, será el mapa el que preceda al territorio” (Baudrillard 1978, p. 5). Parece una excelente síntesis de la problemática de la representación, sobre todo si tenemos en cuenta que, por desgracia, no nos movemos en un ámbito científico como el de la cartografía. Nuestro territorio es pantanoso y nuestros mapas no tienen afán de ser rigurosos, sino éticos.

Las representaciones, se encuentren en el nivel que se encuentren, pueden ser peligrosas, escurridizas, cínicas... por eso no es de extrañar que desde 1945 haya un debate abierto que intenta responder al interrogante de cuál sería la manera más correcta-ética-adeuada de representar el Holocausto. Pero, ¿cómo queremos escenificar una representación cuando el referente ha sido tachado de “inimaginable”? ¿Cómo llevar algo que, para muchos, no puede construirse en el plano de lo imaginario a una sucesión de estímulos audiovisuales?

## 1. LA IMAGINACIÓN A DEBATE: ENTRE LA PALABRA Y EL ARCHIVO

En su *Imágenes pese a todo*, Georges Didi-Huberman escribe que la palabra “inimaginable” se refiere al “dolor intrínseco del acontecimiento y a la dificultad concomitante de ser transmitido” (Didi-Huberman, 2004, p. 99). Fue precisamente él, filósofo y académico francés, quien inauguró, junto a otros adeptos, una de las dos corrientes predominantes en lo que a la representación de la Shoah se refiere. En primer lugar, Didi-Huberman va a mantener que “inimaginable” fue una palabra necesaria tanto para los testigos que se esforzaban por contar, como para los que se esforzaban por entenderlos y añade que “la existencia misma

y la forma de los testimonios contradicen poderosamente el dogma de lo inimaginable” (Didi-Huberman, 2004, p. 100). Así, supervivientes como Primo Levi o Filip Müller imaginaron para después escribir o hablar, y de esta forma contribuyeron a erigir un monumento a la memoria de los que perecieron. Pero, además, Didi-Huberman va más allá, defendiendo la necesidad de prestar atención igualmente al contenido audiovisual y fotográfico sobre el exterminio, reivindicando su papel testimonial en la misma medida que las palabras de quienes sobrevivieron al horror. Sin duda, el núcleo de la controversia se sitúa en una serie de cuatro fotografías tomadas en agosto de 1944, de las que hablaremos a continuación.

Frente a la tesis de Didi-Huberman, otros pensadores y creadores, encabezados por el ya fallecido Claude Lanzmann –artífice del titánico documental *Shoah*- y el psicoanalista Gerard Wajcman, van a defender una memoria del Holocausto libre de archivo, construida solo y exclusivamente a través de los testimonios de quienes vivieron el terror nazi. Lanzmann creía que cualquier representación de la Shoah que recurriera al fondo documental estaba automáticamente situada fuera del terreno de la ética. Para él, erigido hasta su muerte en guardián de la representación, la única forma adecuada de plasmar la historia del exterminio judío era la suya, consistente en otorgar total protagonismo a las víctimas y no coquetear en ningún momento con la ficción. Por su parte, en su artículo *De la croyance photographique*, Wajcman va a criticar (Wajcman, 2001, p. 53) el análisis que Didi-Huberman elaboró con motivo de la exhibición de esas cuatro fotografías tomadas por miembros del *Sonderkommando* en 1944, en particular por un judío griego llamado Alberto Errera (Alex) que formaba parte de la resistencia. Estas fotografías retrataban el horror de los campos de exterminio, y se reivindicaban como testimonio febril ante la borradura implacable que emprendieron los nazis.

Wajcman constata entre otras cosas que Didi-Huberman comete un error garrafal al querer reducir el Holocausto a cuatro fotografías y añade que eso supone una fetichización de la imagen es decir, descargar en unos documentos vacuos todo el trauma que fue el episodio (Wajcman, 2001, p. 82). Sin embargo, esto parece una lectura en exceso superficial

de lo que realmente implica la serie registrada por Errera. En ellas se reconoce una secuencialidad temporal y, observadas desde una óptica fenomenológica, una urgencia que estremece. En este sentido y en respuesta a Wajcman, Didi-Huberman acude a Sartre, que otorga a la imagen la naturaleza de acción, no de cosa, un dispositivo rebosante de significado y por tanto susceptible de ser leído, interpretado, imaginado (Didi-Huberman, 2004, p. 169). Y parte fundamental de esta lectura que hacemos de lo que vemos u oímos está en la forma en la que esos contenidos son interpretados para nosotros. El fotógrafo de Birkenau integró en su obra la emergencia y la certeza de que en caso de ser atrapado, moriría asesinado y su testimonio visual jamás vería la luz.



Figura 1. Una de las cuatro fotografías tomadas por la resistencia  
Fuente: Google Imágenes

En una interesante reflexión sobre la forma en que las personas relatamos o trasladamos nuestros recuerdos en el tiempo, el filósofo esloveno Slavoj Žižek escribe lo siguiente: “el testigo capaz de ofrecer una narrativa serena y clara acerca del campo de concentración se estaría descalificando a sí mismo” (Žižek, 2009, p. 144). En una representación teatral, no existe texto bello sin una interpretación que se encuentre a su altura, una certeza que nos remite a los inseparables binomios forma-contenido o contenido-representación. Para tratar esto, es necesario acudir a uno de los autores clave del siglo XX, el filósofo Ludwig Wittgenstein y su particular visión sobre la estética. Para el austriaco, todo es representación, pero en función de cómo lo formulemos, apelará a unos y otros con mayor o menor intensidad, de manera que cualquier fenómeno se podrá explicar de distintos modos que escogeremos según nuestro objetivo y el del receptor (Carmona, 2011a, p. 18). El arte es la forma que alguien –con un corpus de reglas– tiene de mostrar algo –un episodio, sentimiento, pensamiento, necesidad...– a otro alguien –con el mismo o diferente juego de reglas– en un momento determinado. En el caso que nos ocupa, el de la representación del Holocausto, es igualmente esencial acudir a la integración total que Wittgenstein plantea entre ética y estética y a su certidumbre de que no cabe hablar de la ética, sino solo *performar* éticamente (Carmona, 2011b, p. 211). Así, en el terreno de la creación, no valdría teorizar, pero sí, a partir de la investigación práctica, encontrar la manera más ética de registrar una realidad.

Según el razonamiento que vamos elaborando, la falta de consenso entre Lanzmann y Didi-Huberman estaría motivada por el hecho de que no comparten las mismas reglas en lo que a la representación se refiere. No en vano, con su *Tractatus*, Wittgenstein pretendía “mostrar mediante la formalización del lenguaje que la existencia de problemas filosóficos es consecuencia de una previa incompreensión en la lógica del lenguaje” (Carmona 2011, a, p. 19). Extrapolado al campo del audiovisual, podemos afirmar que los autores que nos ocupan, principalmente Didi-Huberman y Lanzmann, partían desde posturas filosóficas y ético-estéticas diferentes, con ideas enfrentadas de lo que debería ser la mejor forma de representar el trauma que fue el Holocausto, por lo que no es de extrañar

que no llegaran a converger a lo largo del camino, o al menos, no hasta el año 2015.

Poco antes de la muerte de Lanzmann se estrenó en Europa *El hijo de Saúl* (Nemes, 2015), una película de ficción que narra la historia de Saúl, un prisionero de Auschwitz perteneciente al *Sonderkommando* que busca por todo el campo un rabino para que oficie una ceremonia funeral a un niño del que dice ser padre. Cuando Claude Lanzmann fue entrevistado en Cannes a la salida de la proyección de *El hijo de Saúl*, declaró que su director, László Nemes, había sido muy hábil al no intentar representar el Holocausto, ya que sabía que ni podía, ni debía. Y continuó: “Lo que siempre he querido decir cuando me he referido a que no existía representación posible de la Shoah, es que es inconcebible representar la muerte en las cámaras de gas” (citado en Blottière, 2015, s.pag.). Se despidió de la periodista afirmando que Nemes se merecía un puesto en el palmarés.

Didi-Huberman, por su parte, dedicó en 2015 una amable reflexión al cineasta húngaro que acabó convirtiéndose en *Sortir du noir* (Didi-Huberman, 2015). Se trata de un breve ensayo que emplea el elogio a la película como pretexto para seguir considerando asuntos como la imagen o la representación de la vida y la muerte a través del cine en el contexto del Holocausto. “Ha tomado usted el riesgo de construir un cierto realismo de cara a una realidad histórica considerada “inimaginable” (Didi-Huberman 2015, 25), escribió el francés a Nemes, firme en su verdad de que, para representar el exterminio, es imperativo imaginarlo previamente.

## 2. UNA VEZ IMAGINADO EL HOLOCAUSTO, ¿CÓMO REPRESENTARLO?

En primer lugar, confirmamos que es imposible colocar al Holocausto la etiqueta de “inimaginable”, ya que tenemos los trabajos de Raoul Hilberg o Zygmunt Bauman –desde las ciencias sociales– y de Primo Levi o Jorge Semprún –desde una perspectiva autobiográfica y literaria– para demostrar lo contrario. La maquinaria que propició el exterminio de los judíos fue imaginada y diseñada minuciosamente para que funcionara

con la mayor precisión y eficacia posible. En segundo lugar, partimos de la base de que, aunque se puedan establecer niveles, todo es representación. Lo interesante es profundizar en el cómo representar formal y semánticamente y a través de qué dispositivos.

¿Cómo filmar al enemigo? ¿Cómo filmar el contraplano impensable de millones de muertos, de una exterminación cuyo único residuo es la nada que la manifiesta? Es preciso encontrar el modo de enfrentarnos a lo infilmable, de invocar una imagen de lo que no tiene rostro ni medida, lo que se no se ve y sin embargo palpita de presencia, irradiando el presente (Breschand, 2004, p. 27)

Hasta el estreno de *El hijo de Saúl*, Lanzmann y Didi-Huberman no habían alcanzado un consenso de carácter positivo, pero sí que se habían situado en el mismo lado del espectro de la representación cuando era necesario lanzar una crítica. Tal vez esto signifique que compartieron más valores éticos de los que ellos mismos quisieron admitir. Para Lanzmann, solo debemos tener en cuenta las palabras de los supervivientes y los ambientes que los envuelven en el momento de ser entrevistados, así como los espacios por los que pasaron durante la barbarie y que tan magistralmente quedan registrados en *Shoah*. En palabras de Didi-Huberman:

En primer lugar, la imagen de archivo ve cómo Lanzmann la asemeja a una única noción de prueba: no estaría hecha para conocer, sólo para probar, y probar aquello mismo que no necesita ser probado (...). La imagen de archivo se ve ligada a la ficción y al fetichismo bajo la apariencia de la “mentira” hollywoodiense. (Didi-Huberman, 2004, p. 144)

Así, esta lógica lleva a Lanzmann a poner al mismo nivel las imágenes tomadas por el Sonderkommando y cualquier intento de recreación de los campos, desde la miniserie *Holocausto* (Berger, 1978) hasta *La casa de la esperanza* (Caro, 2017) pasando por *La lista de Schindler* (Spielberg, 1993). Tomar los archivos, y en concreto la serie de Alex, como “imágenes sin imaginación” y sin profundidad, equiparables a las que se obtienen después de un cómodo día de grabación en un set de Universal Studios, parece cuanto menos, injusto. Las cuatro fotografías hablan por sí mismas, revelan unas circunstancias concretas y un momento de

verdad, se autorreferencian más allá de la lectura que de ellas haga un investigador.

En esta línea se sitúa Didi-Huberman, en cuya idea de representación tienen cabida los documentos hallados, y también la posibilidad de hacer ficción a partir del Holocausto. No obstante, tanto él como Lanzmann fueron críticos y hablaron en los mismos términos de *La lista de Schindler*, y en particular de la “nauseabunda escena de las duchas” (Didi Huberman, 2004, p. 153). La crítica radica en la fabricación, en la recreación morbosa libre de referentes –no hay ningún documento al respecto– del interior de una cámara de gas simplemente por el placer de hacerlo. Con motivo del estreno del filme de Spielberg, Lanzmann comentó en un artículo para *Le Monde* que “transgredir o trivializar, aquí, es lo mismo: el panfleto propagandístico o la película de Hollywood transgreden porque trivializan, aboliendo así la característica única del Holocausto” (citado en Lanzmann, 1994, s.pag.). A los dos últimos –transgredir y trivializar–, podríamos añadir un tercer verbo maldito en lo que al tratamiento representacional del universo concentracionario se refiere: estetizar.

## 2.1. LA ESTETIZACIÓN DEL HORROR. ENTRE *KAPO* Y JORGE SEMPRÚN

El punto álgido del debate acerca de la estetización de la Shoah llegó en torno a 1960 de la mano del cineasta italiano Gillo Pontecorvo y su película *Kapo* (1959). En un artículo titulado *De la abyección* publicado en *Cahiers du cinema* (1961), el pensador Jacques Rivette arremetía contra el largometraje y se centraba en un momento en particular: el polémico *travelling* que recoge el suicidio de Terese –interpretada por Emmanuelle Riva– contra la alambrada eléctrica que cerca el campo de concentración en el que las protagonistas están internas.

Aquel que decide hacer un *travelling* de aproximación para reencuadrar el cadáver en contrapicado, poniendo cuidado de inscribir exactamente la mano alzada en un ángulo de su encuadre final, ese individuo sólo merece el más profundo desprecio (Rivette, 1961, p. 54).

Volvemos necesariamente a Wittgenstein y a la certeza de que la decisión estética deriva de una cierta manera ética de ver y de estar en el

mundo, de forma que los temas son vírgenes hasta que nosotros los adulteramos según nuestro punto de vista. La postura de Rivette fue reafirmada y dotada de legitimidad en 1992 por otro de los célebres críticos de *Cahiers du cinema*, Serge Daney (1992), quien, también desde un ángulo muy wittgensteniano, reflexionaba: “*Nuit et brouillard*, ¿una película bella? No, una película justa. Era *Kapo* la que quería ser una película bella y no podía. Y yo nunca estableceré la diferencia entre lo bello y lo justo” (p. 209)

En el otro lado del debate acerca de la estetización se encuentran autores como Jorge Semprún o el esloveno Slavoj Žizek. El español, deportado al campo de Buchenwald en 1943, defendió hasta su muerte la necesidad del placer estético para sobrevivir a los recuerdos y para transformar un pasado doloroso en un presente tolerable (Kaplan, 2003, p. 2). Recordemos que Lanzmann quiso que su trabajo fuera empleado como vara de medir la calidad ética y estética de todo lo que hasta entonces se había hecho y de lo que estaba aún por hacerse en relación con la representación del Holocausto. Ciertamente, *Shoah* es una obra de arte, pero si seguimos fieles a los presupuestos de los que hemos partido, se revela ni más ni menos como una vía más de representar conforme al criterio de una única persona. La formulación unificadora que Lanzmann quiso imponer fue tachada por Semprún de “extrema y fundamentalista” (Semprún, 2000, p. 12).

Por su parte, Žizek –que bebe de la práctica psicoanalítica– toma como objeto de estudio *El largo viaje*, de Semprún, una novela rota en mil pedazos que pretende plasmar el daño irreparable que los campos de concentración infligieron sobre la identidad de quienes por allí pasaron. El ser humano es un sujeto hecho jirones incapaz de hablar directamente sobre el trauma o describirlo, pero este exceso traumático puede ser mostrado en distorsiones en su discurso sobre el mismo (Žizek, 2009, p.144). Estas distorsiones, “defectos en la forma”, se ponen de manifiesto en *El largo viaje* a través de flashbacks y flashforwards, yuxtaposiciones, cambios de significados... recursos de estilo en la literatura que podemos hallar igualmente en el ámbito de la cinematografía. El esloveno propone revelar el trauma a través de la estetización de la forma,

dando lugar a un discurso que será fragmentario, pero retratará a la memoria como la entidad no secuencial que es.

¿Favorecemos pues la forma en detrimento del contenido? Esa no sería la pregunta adecuada, puesto que partimos del carácter inseparable de aquello que es expresado por la obra de arte y la obra de arte misma (Carmona 2011a, 5). Así, las formas “estetizadas” que se dan en el travelling de *Kapo*, en la escena de las duchas en *La lista de Schindler* o en cualquiera de las películas que la industria hollywoodiense haya producido en las últimas décadas supondrían un asalto a la memoria de los supervivientes y de quienes perecieron. Siguiendo este razonamiento, no expresarían, serían objetos vacuos fabricados a base de artificios y estereotipos, emulando una realidad que hipertrofia y deforma lo que ocurrió. Cuando se toma una decisión que pretende subordinar la ética a la estética —entendida como estetización—, la obra puede revelarse como un artefacto dañino.

## 2.2. EL FRAGMENTO ES LA SOLUCIÓN: HISTORIA(S) DEL CINE

El poeta Rainer María Rilke escribió en sus *Elegías de Duino* (1922) que “lo bello no es sino el comienzo de lo terrible, que todavía podemos soportar y admiramos tanto, pues impasible desdeña destruirnos”. Se concibe, pues, la belleza como un disfraz que oculta la dolorosa realidad a la que debemos enfrentarnos a toda costa. *Un americano en París* (Minelli, 1951), *El hombre tranquilo* (Ford, 1952) o *Vacaciones en Roma* (Wyler, 1953), presentan una Europa idealizada y repuesta en su totalidad de las heridas. Estas películas, realizadas por norteamericanos de ascendencia inmediata europea —Wyler, que perdió a su madre en el Holocausto, ni siquiera nació en Estados Unidos, sino que huyó tras el ascenso de Hitler al poder—, intentaron “suturar con la belleza gastada de sus estereotipos la grieta de Auschwitz” (Godard, 2007, p. 29).

Es precisamente esta necesidad de despojarse de toda falsedad y de reflexionar acerca de lo ocurrido durante y después del Holocausto lo que llevará a Jean-Luc Godard a encerrarse durante diez años en su residencia en Suiza para montar sus *Historia(s) del cine* (1988-1998). Para el director, el cine debía su grandeza a su potencia profética, a su saber prever la catástrofe —ejemplos de ello pueden ser *Metrópolis* (Lang, 1927)

o *El gran dictador* (Chaplin, 1940) –, pero había fracasado al haber faltado a la cita para la que había sido concebido en el siglo XIX: el Holocausto. ¿Cómo seguir haciendo cine después del desastre?

Lo que sí parecía claro es que los creadores no podían renunciar a la autoconsciencia que entrañaba el cine, a su condición de forma pensante que solo se pone de manifiesto a través del montaje, de la ordenación del material –algo que, por otra parte, recuerda al concepto de representación como organización para clarificar en Wittgenstein. Godard partía de un planteamiento parecido al que vimos en Bauman, es decir, que todo aquello que había constituido el imaginario visual occidental hasta la Conferencia de Wannsee aportaba una pista de la catástrofe que se avecinaba. A lo largo de las *Historia(s)*, Godard se pregunta en varias ocasiones: “¿Y qué puedo hacer yo con todo esto?”, como si no encontrar una respuesta a tal interrogante lo sumiera en un profundo estado de angustia y la única forma de paliarla fuera seguir montando compulsivamente. Era necesario descomponer para inferir la solución de este enigma de corte político, y es por ello que el suizo acude a Bresson:

Es imprescindible, si no se quiere caer en la representación, ver los seres y las cosas en sus partes separables. Aislar estas partes. Hacerlas independientes para darles una nueva dependencia (Bresson, 1979, p. 49)

Godard pensaba el cine –la hegemonía de la representación instaurada por Hollywood– como un simulacro y una proyección deformada del mundo (“el cine forma parte/de la industria de los cosméticos”, (Godard, 2007, p. 83). La verdad solo puede salir a la luz a través de un montaje del que el espectador debe ser totalmente consciente. El cine es articulación de imágenes, y aunque el director no pareció acabar satisfecho con la reflexión plasmada en sus *Historia(s)*, no cabe duda de que el filme supone un poderoso filtro a través del cual volver a mirar más pausadamente todo lo que hasta entonces se había hecho en relación con el Holocausto y lo que quedaría por venir.

### 3. EL DOCUMENTAL COMO (NO) PRUEBA. *SHOAH* Y *NIGHT WILL FALL*

En 1985, poco antes de ese encierro de Godard en su vivienda suiza, el periodista Claude Lanzmann estrenaba su colosal *Shoah*. En una escena muy reveladora del documental, el historiador Raoul Hilberg extrae de su archivo un documento que recoge las llegadas de los trenes cargados con deportados a Treblinka. En un momento, exclama: “¡Estamos hablando, probablemente de 10.000 judíos muertos solo con esta orden de ruta!”. Lanzmann, que lo ha observado trabajar en silencio, le pregunta qué ve de fascinante en esa sucesión de números. “Yo he estado en Treblinka y fijarse a la vez en Treblinka y el documento...”, dice el francés contrariado, a lo que Hilberg responde que el documento es un artefacto, “lo único que queda, ya que los muertos no están aquí” (Lanzmann, 145, p. 2003).

Dos formas de concebir la memoria y su representación en un intercambio dialéctico que no dura más de 30 segundos. En el terreno de la representación cinematográfica, hemos entendido tradicionalmente el documental como un símil del documento de Hilberg. Hasta hace poco, no era más que eso, una prueba. Ahora, el concepto de documental ha pasado a ser fluido, y se concreta de las formas más diversas posibles en la actualidad. Para acercarse a él ya no valen definiciones al uso, asociadas a palabras como “verdad”, “prueba” o “real”. Jean Breschand escribe que

Interrogar al cine partiendo de su faceta documental significa interrogarse sobre el estatuto de la realidad frente a la cámara, o la relación entre cine y realidad. Significa elegir un eje de reflexión, un eje que supone que el cine se reinventa a sí mismo cuando logra hacer visible algo que hasta entonces había pasado inadvertido en nuestro mundo. (Breschand, 2004, p. 5)

Decía Godard que el cine había faltado a su cometido principal: “registrar la existencia y la grieta que los campos de exterminio abrieron en lo real” (Godard, 2007, p. 34). Sin embargo, sí existen documentos audiovisuales del momento de la liberación, recogidos y editados por personalidades de renombre en la industria cinematográfica. La grabación

del campo de Dachau corrió a cargo del director y guionista George Stevens, a quien Godard “homenajea” en las *Historia(s)*, y la de Bergen-Belsen fue producida por Sidney Bernstein en colaboración con Alfred Hitchcock. Del trabajo de estos últimos surgiría el documental *Memory of the camps* (1985), un largometraje de una hora de duración que incluye secuencias de más de tres minutos que muestran a los SS, recientemente convertidos en prisioneros, arrastrando cadáveres y arrojándolos a fosas, primeros planos de hombres y mujeres en estado de descomposición y un guion, escrito por el propio Hitchcock para la voz del actor Trevor Howard, que vehicula las imágenes fría y asépticamente. Es cuanto menos reseñable que el mismo año se estrenara *Shoah*, que reivindicaba su lugar y miraba desafiante a *Memory of the camps* desde el extremo opuesto del espectro de la representación.

En 2014, el cineasta Andre Singer rescataba de nuevo las imágenes de 1945 y las integraba en un nuevo documental llamado *Night will fall*. Se trataba esta vez de contar la intrahistoria de las imágenes de Bergen-Belsen, reutilizándolas y alternándolas con testimonios de hombres y mujeres que tomaron parte en el proceso de grabación y edición o protagonizaron las secuencias de la liberación. El documental recoge las palabras del editor Peter Tanner, quien recuerda la pregunta en torno a la que Hitchcock articuló su propuesta de montaje: “¿cómo podemos hacer que esto resulte convincente?”. Finalmente, se utilizaron largas tomas y paneos sin cortes para que no pareciera que las imágenes habían sido falseadas. A Hitchcock le llamó enormemente la atención la escasez de kilómetros que separaban por regla general los barrios residenciales de los campos de concentración. Incluyó mapas que indicaban con exactitud las distancias, y montó las imágenes contraponiendo la belleza bucólica de la naturaleza alemana al terror industrial de los campos. El esfuerzo consistía en hacer creer, demostrar —en lugar de mostrar—, y por eso emplearon el montaje como vehículo de verdad.

En *Shoah*, Lanzmann da continuidad a un tema engarzando un testimonio con otro. El primer entrevistado está en Israel y la segunda en Estados Unidos. No se conocen, nunca se han visto, pero comparten una historia —haber sobrevivido al campo de exterminio—, que revelan sirviéndose de expresiones y palabras parecidas. ¿Puede ser que Lanzmann,

consciente o inconscientemente, quisiera también dar credibilidad a los testimonios a través del montaje, creando un encadenamiento semántico? Pero, ¿es necesario en *Shoah* subordinar la verdad del contenido – verbal y gestual– a la verdad del montaje cuando asistimos a la potente entrevista del peluquero de Auschwitz, Abraham Bomba? Al final de día, lo creíble es lo que se puede probar, y Lanzmann nunca quiso aportar pruebas materiales de que el Holocausto había existido porque eso significaría partir de su no-existencia.

La violencia no parece estar finalizada si no se borra todo el rastro de la víctima, cualquier prueba de su existencia y vida pasada. Negando de esta manera cualquier residuo cultural que dé prueba de un sufrimiento que deja de existir una vez la exterminación es consumada (Martín-Sanz, 2018, p. 267)

Lo quiera o no, Lanzmann también se rebela contra la borradura que quisieron imponer los nazis, viaja al corazón de la brecha abierta de la civilización judía y la pone de manifiesto a través de encuentros con quienes intentan, difícilmente, curar sus heridas a base de cotidianidad y ganas de olvidar. Hacer emerger la nada y el silencio de profundidades abisales de la brecha, empezar a comprender lo que fue el Holocausto. *Shoah* no es documental, no es ficción. Es la concreción de un horror que sacude los cimientos de la racionalidad y nos pregunta hacia dónde nos ha llevado el tan celebrado progreso.

#### 4. LA FICCIÓN COMO SÍNTESIS. *EL HIJO DE SAÚL*.

Somos de la creencia de que la historia es una maraña confusa de energías –Warburg se refería a ella como un “nido de serpientes” – que, de cuando en cuando, se encarna en arte para hacerse mínimamente inteligible (Didi- Huberman, 2002, p. 220). Que sea posible rastrear influencias y movimientos estéticos en una pieza no le resta ni mucho menos originalidad. Al contrario, diríamos, nos recuerda que venimos de una tradición artística extensa y rica, y nos mostraríamos de acuerdo con las palabras de Wittgenstein acerca de los problemas filosóficos, esto es, que no se resuelven aduciendo nuevas experiencias, sino compilando lo que ya conocemos (Wittgenstein, [1953] 1988, §109). Remontando. Repensando. Resignificando.

Mencionamos previamente *El hijo de Saúl* debido a que constituyó un punto de unión entre dos de los autores más reputados en materia de representación del trauma. Ver el filme es —como ocurre con *Shoah*— una experiencia que pone a prueba las emociones. Durante toda la película, rodada en 35 mm, Saúl invade el plano y, de esta forma, el campo de concentración va configurándose en torno a él. Sus sonidos brutales, las texturas y los olores o atrocidades que vemos solo en la periferia de un encuadre del que se ha eliminado por completo la profundidad de campo. Es aquí necesario volver a Zizek y a su declaración de que aquel que ofreciese un relato consistente y sereno de su experiencia en un campo sería automáticamente declarado sospechoso. László Nemes pone todas las herramientas de las que dispone al servicio del discurso, como si quisiera respetar en su ficción las mismas reglas de juego que se empleaban en el campo de concentración. No hay planos estáticos donde todo es movimiento frenético, ni lugares de refugio en un campo de minas. La cámara se pone al servicio de la historia de manera que el punto de vista del director húngaro respeta ética y estéticamente la realidad que está retratando.

En este sentido, existe un denominador común que suele latir en las películas sobre el Holocausto: una dialéctica belleza/horror que se pone de manifiesto en momentos determinados como recurso para dar un respiro al espectador. La niña en el abrigo rojo de *La lista de Schindler* sería un claro ejemplo de la belleza “estetizada” y vacua que observábamos en el plano del suicidio en *Kapo*. Pero esto es algo propio del cine porque es intrínseco a las personas. Esa necesidad de encontrar o de crear una vía de escape queda retratada en el testimonio de Richard Glazar, superviviente de Auschwitz, que cuenta

No dejamos de ver a través de la ventana el fantástico resplandor de un fondo de llamas (despedidas de cuerpos siendo incinerados) de todos los colores imaginables: rojo, amarillo, verde, violeta... y de repente, uno de nosotros se levantó. Sabíamos que era cantante de la ópera de Varsovia. Y ante esta cortina de llamas, comenzó a salmodiar (Lanzmann 2003, 25)

En *El hijo de Saúl* no se dan estos momentos porque toda la película es un diálogo entre lo bello y lo terrible. Al igual que la Antígona de

Sófocles, Saúl está determinado a dar sepultura al muchacho muerto, en su caso con los honores que exige la tradición judía, como si estuviera convencido de que la no-vida del muerto vale mucho más que su vida.

Toda la película es un artefacto ético-estético que permanece tan fiel a su referente que a veces se confunde con él. En líneas generales y en ocasiones de forma inconsciente, no exigimos de antemano a la ficción lo mismo que al documental, y el húngaro parece saberlo. Ante la ficción, vamos sin reservas, algo que puede ser utilizado para crear un discurso estetizado o manipular al espectador.

Sin embargo, Nemes demuestra que es posible que un cine de autor – que presenta elementos particulares como una hibridación de los géneros de ficción y documental o que no emplea banda sonora–, alejado del canon, triunfe en el circuito de festivales más prestigiosos y entre el gran público. Tuvo en sus manos la posibilidad de crear un discurso morboso, comercial, romantizado... pero no lo hace. Dijo Godard que “el cine, como heredero de la fotografía siempre ha querido ser más verdadero que la vida” (2007, 83). ¿Quiso ser el director húngaro más verdadero que la muerte?

## CONCLUSIONES

Este ensayo tenía como objetivo analizar las decisiones que algunos de los cineastas y autores de mayor renombre en la historia reciente tomaron a la hora de representar el Holocausto. Para tal fin, nos hemos servido de la máxima wittgensteniana que equipara ética y estética, así como de la idea de que la ética se actúa, de que no se ha de teorizar sobre ella. En nuestro caso, hemos estudiado diversas películas de ficción y no ficción, deteniéndonos tanto en sus aspectos técnicos como en su contenido, con la intención de extraer la ética a partir de esas decisiones estéticas. De entrada, surgían multitud de preguntas: ¿cómo representar lo que para muchos ni siquiera puede imaginarse? Una vez imaginado, ¿cuál es la mejor manera de mostrarlo al espectador? ¿Dando preeminencia al montaje? ¿Al guion? ¿A la interpretación? ¿A los documentos de la época o las personas que sobrevivieron? ¿Es más conveniente edulcorar –desde la temática y desde la técnica– lo que ocurrió en los campos

de concentración y así hacer la historia más digerible para el gran público, y por tanto, rentabilizar en mayor medida el proyecto? ¿Hay cine más allá del canon marcado por la industria hollywoodiense? ¿Sigue siendo capaz el cine de plantear cuestiones de peso y restablecer debates que parecían olvidados?

Hemos intentado dar respuesta a estas preguntas a lo largo del ensayo, sirviéndonos para ello de la obra de intelectuales que se han ocupado de esa relación entre memoria y representación y de escritos de supervivientes del Holocausto a través de los cuales también expresaban su opinión acerca de las diferentes películas sobre el exterminio que se iban estrenando. Estos textos han fundamentado los comentarios a las obras cinematográficas –algunas se adhieren al canon, otras resultan de la experimentación– entre las que destacan *Noche y niebla*, *Shoah*, *La lista de Schindler*, *Historia(s) del cine o Kapo*.

Creemos que los cineastas tienen el deber de arriesgarse en sus intentos de proveer una solución al problema de la representación, y que salirse del canon puede fortalecer enormemente tanto la historia, ese fluir histórico en el que se integra el Holocausto, como los relatos, es decir, las representaciones. En este ensayo hemos intentado aportar las claves fundamentales para entender la historia en toda su complejidad, intuyendo que es deseable y necesario que tal complejidad se concrete en las representaciones. Retratar el Holocausto o cualquier otro episodio histórico traumático debería suponer un estímulo para los cineastas que los animara a repensar sus opciones estéticas fuera del canon. Este gesto ya los pondría en el camino de la ética, que, recordemos, no puede limitarse a ser pensada, sino que ha de ser vivida, experimentada, representada. Dedicamos el último apartado a *El hijo de Saúl* en parte debido a que triunfó en los festivales a nivel mundial, lo que significa que la crítica, y, más importante, el público, están abiertos y preparados para recibir estas nuevas formas de representar que beben de una tradición cinematográfica al margen del modelo clásico hollywoodiense.

El Holocausto como caso paradigmático, como suceso que más producción literaria y cinematográfica ha generado, es un punto de partida recomendable a la hora de estudiar la representación del trauma en la gran

pantalla. No en vano, más de 80 años después, seguimos elucubrando acerca de las distintas dimensiones del hecho, y en ese intentar entender, las distintas representaciones, los productos culturales que nos llegan, juegan un papel de especial relevancia. Seguir investigando sobre la ética que encierra la estética de estos discursos, forjadores de ideología y de opiniones, parece una buena forma de evitar que los millones de vidas que se perdieron caigan en el olvido.

## REFERENCIAS

- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Bauman, Z. (1997). *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur.
- Blottière, M. (24 de mayo de 2015). Claude Lanzmann : “Le Fils de Saul’ est l’anti- ‘Liste de Schindler””. Télérama. Recuperado de <https://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2015/claude-lanzmann-le-fils-de-saul-est-l-anti-liste-de-schindler,127045.php>.
- Blumenfeld, S. (8 de agosto de 2007). “Rétrocontroverse: 1994, peut-on représenter la Shoah à l’écran?” *Le monde*. [Recuperado de: [https://www.lemonde.fr/idees/article/2007/08/08/retrocontroverse-1994-peut-on-representer-la-shoah-a-l-ecran\\_942872\\_3232.html](https://www.lemonde.fr/idees/article/2007/08/08/retrocontroverse-1994-peut-on-representer-la-shoah-a-l-ecran_942872_3232.html)]
- Breschand, J. (2004). *El documental: la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Ediciones Era.
- Carmona, C. (2011a). Describiendo el describir. Las lecciones sobre estética de Wittgenstein. *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 10, 1-25.
- Carmona, C. (2011b). El genio: ética y estética son una. En M. J. Alcaraz, M. Carrasco y S. Rubio (Ed.), *Art, Emotion and Value. Proceedings of the 5th Mediterranean Congress of Aesthetics* (pp. 211-222). Cartagena (España). Recuperado de <https://www.um.es/vmca/proceedings/docs/VMCA-Proceedings.pdf>.
- Carmona, C. (2013). De arte y otros miradores. Mirar el arte desde la filosofía de Wittgenstein y la filosofía de Wittgenstein desde el arte. En J. Marrades (Ed.), *Wittgenstein: Arte y Filosofía* (pp. 197-222). Madrid: Plaza y Valdés.

- Daney, S. (1992). Le travelling de Kapo. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 23, 205-22.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman. (2015). *Sortir du noir*. París: Les éditions de minuit.
- Godard, J-L. (2007). *Historia(s) del cine*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Hilberg, R. (2005). *La destrucción de los judíos europeos*. Madrid: Akal.
- Hilberg, R. ([1994] 2019). *Memorias de un historiador del Holocausto*. Barcelona: Arpa.
- Jullier, L; Leveratto, J-M (2016). “The story of a myth: the “tracking shot in Kapo” or the Making of French Film Ideology”. *Mise au point*, 8. Recuperado de <http://journals.openedition.org/map/2069>.
- Kaplan, B. (2003). “The bitter residue of death”: Jorge Semprún and the Aesthetics of Holocaust memory. *Comparative literature*, 55 (4), 320-337.
- Lanzmann, C. ([1985] 2003). *Shoah*. Madrid: Arena.
- Levi, P. ([1958] 2014). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Península.
- Malraux, A. ([1933] 2017). *La condición humana*. Barcelona: Edhasa.
- Martín-Sanz, A. (2018). Memory and Trauma of the others in the cinema of Rithy Panh: The trilogy on the S-21. *IC-Revista Científica de Información y Comunicación*, 15, 297-327.
- Medieta-Rodríguez, E. (2018). Sumergirse en el infierno. *El hijo de Saúl* y la crisis de la representación de la imagen. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 18 (2), 261-275.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- Rivette, J. (1961). De l’abjection. *Cahiers du cinema*, 120(6), 54-55.
- Semprún, J. (2000), L’art contre l’oublié. *Le monde des débats*, mayo, 11-13.
- Semprún, J. ([1963] 2014). *El largo viaje*. Barcelona: Austral.
- Wajcman, G. (2001). De la croyance photographique. *Temps Modernes*, 613, 47-83.
- Wójcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Madrid: Amorrortu.

Wittgenstein, L. ([1921] 1961). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza.

Wittgenstein, L. (1992). *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona: Paidós.

Zizek, S. (2009). Description without a place. On Holocaust and Art. *Inaesthetik: Politics of Art*, 1, 142-161.

## FILMOGRAFÍA FUNDAMENTAL

Angel, S., Ratner, B. (productores) y Singer, A. (director). (2014). *Night will fall* (Cuando caiga la noche) [Película]. Reino Unido: British Film Institute.

Bernstein, S. (productor) y Hitchcock, A., Berstein S. (directores). (1985). *Frontline: Memory of the camps* [Película]. Estados Unidos y Reino Unido.

Chaplin, C. (productor y director). (1940). *The great dictator* (El gran dictador) [Película]. Estados Unidos: United Artists.

Cristaldi, F. (productor) y Pontecorvo, G. (director). (1959). *Kapo* [Película]. Italia: Cineriz.

Faure, B. (productora) y Lanzmann, C. (director). (1985). *Shoah* [Película]. Francia: New Yorker Films.

Godard, J-L (director). (1988). *Histoire(s) du cinema* (Historia(s) del cine) [Película]. Francia: Gaumont.

Lustig, B., Molen, G., Kennedy, K. (productores) y Spielberg, S (director). (1993). *Schindler's List* (La lista de Schindler) [Película]. Estados Unidos: Amblin Entertainment.

Sipos, G., Rajna, G. (productores) y Nemes, L. (director). (2015). *Saul fia* (El hijo de Saúl) [Película]. Hungría: Lakoon Filmgroup.