

Alberto Sebastián Lago.
Investigador Universidad Carlos III de Madrid.

Imágenes después de Auschwitz.

Se ha dicho ya muchas veces, la civilización occidental sufre un envite radical después del holocausto, como si éste implicase una fractura en la Historia de Europa: antes y después de Auschwitz. Decía Hannah Arendt que todas las disciplinas deben ser pensadas de nuevo después de ese acontecimiento que aún no sabemos muy bien como nombrar (Auschwitz, Shoah, Holocausto, etc.) El derecho internacional se ve transmutado después de los juicios de Nuremberg que intentan juzgar un crimen impensable pero posible, a saber: “crímenes contra la humanidad”. Consecuentemente una nueva antropología de lo humano se nos aparece: nada inhumano es ajeno ahora a lo humano. La conversión del judío, del Otro en no-humano, no sólo implica la muerte del judío sino también la muerte del Hombre. A su vez, la economía y la industria y su relación con el progreso se tornan problemáticos (véase Bauman, 2006). En este contexto, también la esfera de la Cultura debe ser cuestionada: por un lado, la Historia de la Filosofía se nos revela en la *Dialéctica de la Ilustración* (Adorno y Horkheimer, 2004) como una historia de la Razón que se ha convertido en mito y que ha posibilitado la cosificación y el genocidio; por otro, toda la esfera de la Estética es puesta bajo sospecha a partir de un fragmento de Adorno que ha sido interminablemente discutido a lo largo del siglo XX, lo citamos de nuevo: “Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie.” Obviamente esta frase no afecta sólo a la poesía, es decir, debe ser entendida de manera metonímica, toda estilización, toda ficción o representación podrían convertirse, después de los campos de exterminio, en victorias póstumas del nacionalsocialismo.

Llegados a este punto, a esa relación problemática de todo objeto estético consigo mismo después de 1945, podemos decir ya la intención de nuestro escrito: pensar las imágenes después de Auschwitz. Porque el cine, en la medida que forma parte de la cultura, también ha sido uno de los responsables, una de las herramientas que han hecho posible la violencia ejercida de modo industrial. Pensemos en películas como *El judío Süß* (1940) o las dos obras de Leni Riefenstahl antes de la guerra: *Olimpia* (1938) y *El triunfo de la voluntad* (1935). A partir de las mismas podemos entender perfectamente el escrito de Benjamin en sus *Tesis de la Historia*: “No hay documento de cultura que no lo sea al tiempo de barbarie” (Benjamin, 2008, 309).

Ahora bien, después de lo dicho la pregunta es inevitable: ¿cómo leer la cultura, concretamente el cine, cuando éste ha sido compatible con lo peor de la condición humana?

Una de las posibles salidas sería la iconoclasta, la afirmación de Adorno que ligaba la poesía y las formas de barbarie, tendría su correlato visual en la postura de Claude Lanzmann, director de *Shoah* (1985), el cual ha establecido la prohibición de toda representación del holocausto debido a su singularidad: “La ficción es una trasgresión, pienso profundamente que hay una prohibición de la representación (...) Transgredir o trivializar es la misma cosa y lo hacen por abolir el carácter único de la *shoah*” (Apud. Fernández Polanco, 2004, p.128). Auschwitz habría supuesto una agresión a la esfera del imaginario que imposibilitaría que la imagen –especialmente la de archivo- pueda elaborar la memoria. Por ello, en las nueve horas y media del film sólo se nos presentan las palabras, los testimonios, de los supervivientes. En las imágenes no habría nada relevante para ver, tan sólo operarían como fetiches, al servicio de una mirada voyeurística. La única salida posible, si seguimos a J.F. Lyotard, sería la estética de lo sublime, la cual permite que el acontecimiento permanezca irrepresentable, inimaginable; es en esta línea de pensamiento en la que J.A. Zamora escribe: “Lyotard recurre en este contexto a la categoría kantiana de lo sublime, porque como en el caso del testimonio de la catástrofe lo que en ambos está en juego es la representación de lo irrepresentable. En “Auschwitz” la realidad desborda la capacidad de la imaginación” (Zamora, 2002, p. 284).

Pero esta sintaxis de la negatividad puede conllevar sus riesgos si la llevamos hasta sus últimos efectos ya que ¿no era inimaginable cómo los verdugos deseaban su crimen? Si algo deseaban los nazis es que su crimen permaneciese indecible, recordemos uno de los fragmentos célebres de la obra de Primo Levi, me estoy refiriendo a la cínica advertencia que los SS hacían a los prisioneros: “De cualquier manera que termine esta guerra, la guerra contra vosotros la hemos ganado; ninguno de vosotros quedará para contarlo, pero incluso si alguno lograra escapar, el mundo no lo creería. Aunque alguna prueba llegase a subsistir, y aunque alguno de vosotros llegara a sobrevivir, la gente dirá que los hechos que contáis son demasiado monstruosos para ser creídos” (Levi, 2002, p. 9-10). El texto de Levi pone perfectamente de relieve la tesis del historiador francés Pierre Vidal Naquet, según la cual, la radicalidad del horror, su singularidad, sería “la negación del crimen dentro del crimen” (Apud. Reyes Mate, 2003 a, p.9). Ahora bien, ¿Cómo elaborar la memoria y la transmisión del daño para establecer la verdad y la justicia, para repartir responsabilidades, cuando toda representación es una trasgresión? ¿No sería la

última victoria de las SS la clausura de todo proyecto estético? ¿No será lo inimaginable, incomprensible e irrepresentable de Auschwitz una forma de evitar a nuestra conciencia, a nuestra mirada, las posibilidades de lo inhumano que habitan en lo humano? ¿No refuta la elaboración de los testimonios -pensemos en la sobriedad, claridad y sencillez de Primo Levi- toda esta retórica de lo sublime? Con todas estas cuestiones no decimos que debemos desechar el término inimaginable, esta es una palabra trágica y necesaria, como escribió R. Antelme después de su experiencia: “Lo que teníamos que decir empezaba entonces a parecernos inimaginable” (Antelme, 2001, p.9). Sin embargo, el propio Antelme también es consciente que dicho inimaginable requiere su refutación para la derrota del olvido: “estaba claro que sólo mediante la elección, es decir, una vez más mediante la imaginación podríamos intentar decir algo al respecto” (Ibíd. p.9).

Es en este contexto, en el que creemos que se deben pensar las posibilidades políticas de la imagen como dispositivo representacional, en la medida que mediante dicho dispositivo podemos acercarnos a diferentes realidades marcadas por el daño -concretamente el holocausto- y así, elaborar la memoria de las víctimas, de manera que su recuerdo nos permita configurar un orden político y social en el que semejantes acontecimientos no tengan otra vez una oportunidad.

Para dicha operación, será fundamental partir de la relectura que George Didi-Huberman (2004) realiza de la obra de Walter Benjamin, S. Kracauer y J.L. Godard. A partir de estos, Didi-Huberman reflexiona sobre las posibilidades de la imagen en relación con nuestro pasado, retomando el término de “redención a través de la imagen” -común a los tres autores- para pensar una ética de las imágenes después de Auschwitz. El término redención no tendría ya ninguna connotación religiosa después del siglo XX, es decir, no implicaría ninguna teología de la resurrección, ni pasaría por ninguna relación con la mística; sino que estaría al servicio de una relación estética con nuestra historia que permite imaginar lo que se quiso inimaginable. En este sentido, Huberman nos recuerda “que la noción de imagen –tanto en su historia como en su antropología- se confunde precisamente con la tentativa incesante de *mostrar lo que no puede ser visto*”¹ (Didi-Huberman, 2004, p.197).

Didi-Huberman intenta dialogar o rebatir las prohibiciones de Lanzmann, así, cuando Lanzmann sentencia que toda imagen de archivo o de ficción no es válida

¹ Subrayado en el original

porque son imágenes sin imaginación, esta convirtiendo una opción legítima -ya que había demasiadas imágenes de los campos de concentración (Bergen Belsen, Buchenwald, etc.) que se solían utilizar como una iconografía del genocidio en las cámaras de gas- en un dogma. Para Didi-Huberman “Tan legítimo es dar la palabra a los supervivientes del exterminio, como abusivo deducir de ello que las imágenes no nos muestran nada de la “verdad”” (Didi-Huberman, 2004, p. 142). Además, es históricamente falso decir que de Auschwitz no quedan imágenes, y por ello Huberman dedica los dos primeros capítulos de su libro a analizar cinco fotografías realizadas por el Sonderkommando que trabajaba en los hornos crematorios de Auschwitz y que pronto sería liquidado. Estas fotografías serían una forma de resistencia, de hacer visible lo que los nazis quisieron invisible, de hacer ver al mundo lo que no quiso ver y sobre todo serían un testimonio desde el interior pero sin silencio, sería una cuestión “de muerte para el testigo y de eventual supervivencia para su testimonio” (Ibíd. p. 161). Huberman finaliza su reivindicación de la imagen de archivo llamando a la responsabilidad en la recepción de las imágenes: “Una imagen sin imaginación es, simplemente, una imagen a la que no hemos dedicado un tiempo de trabajo” (Ibíd. p. 177).

Pensamos que el trabajo que se ha llevado a cabo a través de este catálogo elaborado por el *Grupo Henek* está en sintonía con la propuesta de Didi-Huberman. Es decir, dedicarle tiempo a la lectura de las imágenes. Tiempo para interpretar el cine con una responsabilidad hacia el pasado desde una posición en el presente. Si algo pone de relieve este corpus de imágenes es que después de Auschwitz ya no sólo contamos la Historia de los victoriosos, sino que también aparecen, aunque sólo sean a través de fragmentos, de retazos de imágenes, representaciones que nos permiten contar la(s) historia(s) a contrapelo de los derrotados. En este sentido, la cita de las películas que componen el catálogo tiene algo de benjaminiano en el sentido de poner de relieve el fracaso en que se ha convertido la Historia de Europa, como si hubiésemos, a pesar de todos los errores, llevado a cabo uno de los imperativos que Benjamin nos legó por escrito: “A aquellos que vengan después de nosotros no les pedimos gratitud por nuestras victorias sino una rememoración de nuestros fracasos. La consolación consiste en esto: la única consolación que se otorga aquellos que no tienen ya esperanza de ser consolados.”

Así, frente al régimen de opacidad construido por los nacionalsocialistas –“la gente dirá que los hechos que contáis son demasiado monstruosos para ser creídos”- veremos a continuación diferentes estrategias generadas a partir de imágenes que

implican que el velo se rasgue, que se ponga de relieve lo que no se quiso ver, que se imagine lo inimaginable, que se visibilice lo que se pensó invisible, en definitiva. Estas imágenes, frente a las propuestas de lo sublime que remiten el mal a un Otro absoluto, nos acercan a lo posible de Auschwitz y a lo posible de su retorno; ahora bien, en las diferentes representaciones se establece una diferencia entre el ver la imagen y el estar allí, en todas ellas existe un dispositivo que implica una reflexión sobre nuestra posibilidad –y responsabilidad- de ver el daño y es este mecanismo el que nos responsabiliza a nosotros como lectores.

Todas las obras de testimonios parecen seguir una estela similar en nuestro país: son invisibilizadas en un principio, tardíamente editadas y con el paso del tiempo reivindicadas como obras necesarias para ser conscientes de lo que el ser humano es capaz de hacer con el ser humano. Así, en los últimos veinte años se han ido acogiendo las diferentes propuestas de los supervivientes: E. Wiesel, J. Améry, P. Levi, R. Antelme, etc.

Pero... ¿Y las mujeres? ¿No hubo supervivientes mujeres de Auschwitz? ¿Dónde están? Si nos atenemos a las circunstancias de nuestro país los testimonios de mujeres no han sido recuperados hasta principios del siglo XXI. Durante esta primera década del siglo se han ido publicando diferentes títulos.² ¿Por qué esta recuperación tan tardía? Una posible hipótesis: tal y como hemos dicho anteriormente a través de Müller, en este tipo de escritura testimonial los espacios de lo personal y de lo político están profundamente ligados. Y en la lógica patriarcal que predominó a lo largo del siglo, la voz de las mujeres siempre ha encontrado numerosas dificultades para operar en el espacio público. Lo cual, ha dificultado que su voz fuese tenida en cuenta para construir el orden político y social. Por ello, pensamos que sería útil conectar la edición de los testimonios de mujeres con la reivindicación de uno de los primeros filmes sobre Birkenau. Me estoy refiriendo a *La última etapa* (1948) de Wanda Jakubowska. Wanda Jakubowska es detenida por la Gestapo siendo miembro activo de la resistencia – y afiliada al Partido Comunista polaco- el 29 de octubre de 1942. Después de pasar por diferentes campos es deportada a Birkenau. Annete Wieviorka le ha dedicado un extenso artículo al film de Jakubowska, escribe: “por cada uno de los episodios filmados, el historiador puede encontrar un hecho real. Se trata de la condensación en tres cuartos de hora de una multitud de pequeños hechos

² *El humo de Birkenau* (2005) de Liana Millu, *Prisionera de Stalin y Hitler* (2005) de Buber Neumann, las *Cartas* (2005) de Etty Hillesum, el *Diario de Bergen Belsen* (2006) de Hanna Lévy-Hass o el testimonio de Seweryna Szmaglewska *Una mujer en Birkenau* (2006), etc.

verdaderos dispersos en la realidad de numerosos años” (Wieviorka, 1999, p. 59). Este valor documental está garantizado por la experiencia de la directora, pero además se refuerza a partir de la colaboración en el filme de sus amigas y compañeras del campo de exterminio. Por un lado, Gerda Schneider, superviviente de Birkenau ajena al mundo del cine, firmará el guión de la película; por otro, la mayoría de las 350 figurantes principales son antiguas deportadas del campo. De esta manera, Jakubowska incrementa la autenticidad del filme y lo sitúa -como en los documentos de los supervivientes- bajo el signo de la verdad del testigo.

Frente a la invisibilización de *La última etapa*, debemos ahora citar uno de los primeros filmes canonizados por los analistas que han pensado las representaciones del holocausto. Estamos hablando de *Noche y niebla* (1955) de Alain Resnais. Al film de Resnais se le suele atribuir el mérito de ser el primero en enunciar en el espacio público que lo peor, el genocidio, acababa de tener lugar en Europa, sin embargo, también es habitual criticar su enfoque casi exclusivo en los resistentes políticos en detrimento de silenciar la condición judía de la mayoría de las víctimas.

Desde un punto de vista formal, la opción central y organizadora de *Noche y niebla*, se basa en la utilización del color para los travellings filmados en el paisaje actual de los campos -opción de puesta en escena que será retomada cuarenta años después por Lanzmann en *Shoah*³- y el blanco y negro del material de archivo. El contraste generado a través de la diferencia del color se intensifica a través de una opción de montaje, la cual se opera a través de la oposición entre los sutilísimos travellings a través de lo que luego Lanzmann denominará como no- lugares y la aparición por corte durante unos breves segundos -que impiden que saciemos nuestra mirada- de los restos de archivo que quedan como jirones del horror. La diferencia radical que deviene de este montaje implica que ambos tiempos -presente y pasado- aparezcan presentados en un principio como compartimentos estanco sin ninguna posible relación. Es decir, la aparición de las imágenes de archivo como presencias desgarradoras que rápidamente se desvanecen, implica que no exista “un avance de sentido, al modo del relato, entre ellas sino que conforman una repetición próxima al

³ A pesar de este claro precedente estético y diversas afinidades -en las que por problemas de espacio y tiempo no podemos entrar- Lanzmann piensa que *Noche y niebla* no tiene nada que ver con *Shoah*. Un programador de cine pensó que sería interesante hacer una sesión doble dedicada a ambos films, cuando Lanzmann se enteró de la simultaneidad de ambas propuestas se acercó a hablar con el responsable de la sala y le comentó: “Muy bien, si usted proyecta *Nuit et brouillard*, no habrá *Shoah*, retiro el filme” (Apud. Didi-Huberman, 2004, p. 196). Podemos intuir que las discrepancias de Lanzmann -que ponen de relieve su forma dogmática de entender la singularidad- se deban quizás tanto a la utilización por parte de Resnais del material de archivo, así como en la no diferenciación entre campos de exterminio destinados a los judíos y los campos de concentración a los que eran deportados los presos políticos.

collage minimalista en el que no hay un posible desplazamiento significativo, pues todas las secuencias resultan ser metonimias de un innombrable e inabarcable” (Lozano Aguilar, 1999, p. 76). Sin embargo, tanto a Resnais como a Cayrol les interesa que el filme sea una propuesta a partir de la cual el espectador puede imaginar la posibilidad de lo sucedido. Tal y como escribió Daney en su crítica de la película, la proposición de Resnais-Cayrol implica una “obligación de no huir”, de no enterrar los recuerdos de lo sucedido, de *comprender* “que la condición humana y la carnicería industrial no eran incompatibles, y que lo peor acababa de tener lugar” (Apud. Didi-Huberman, 2004, p. 193). Es evidente que mediante esa operación de imaginación nunca se nos dará la proporcionalidad del acontecimiento, sin embargo, la contrapartida –profundamente ética- consistirá en convertir al espectador en un depositario de la memoria que siempre estará alerta ante un posible retorno de lo peor. Por ello- y aquí seguimos a Lozano Aguilar- será necesaria la transición de la metonimia inicial en una metáfora que implicará nuestra inserción en el relato: “Sobre este concepto inicial de no relación entre los dos términos se irá estableciendo una comparación, trabada en el nivel formal, de manera que al final del filme las dos secuencias temporales quedan conectadas e, incluso, la ruptura temporal es eliminada convirtiéndose en un tiempo continuo” (Lozano Aguilar, 1999, p. 84).

Otro de los textos visuales que más bibliografía sobre la representación del genocidio judío ha centrado es la serie americana *Holocausto* (1978), un melodrama televisivo de nueve capítulos que provocó el inicio de muchas polémicas sobre la representación de la Shoah. Según muchos análisis (si seguimos a los teóricos de la Escuela de Frankfurt, los medios de comunicación de masas no tendrían la legitimidad suficiente para representar el holocausto, en la medida que convierten todo sentido real de memoria en espectáculo y entretenimiento. Guy Debord nos hablará en este sentido en *La sociedad del espectáculo* (1967)) *Holocausto* no se impuso ningún tipo de límite a la hora de representar el genocidio. El subtítulo de la serie no dejaría lugar a duda sobre la orientación kitsch del producto: *Holocausto: una historia de familias. De terror y asesinato. De amor y triunfo*. Después del estreno de la serie, Elie Wiesel escribe un artículo en *The New York Times* titulado *La trivialización de la memoria: mitad hecho, mitad ficción*. En el mismo arremetía contra la película: “El Holocausto debe de ser recordado, pero no como serie de televisión” afirmando que la serie *Holocausto* suponía “un insulto a quienes perecieron y a quienes sobrevivieron” (Citado por Baer 2006, p.112).

De todas maneras, Alejandro Baer (2006), en el análisis que lleva a cabo de *Holocausto*, reivindica el impacto que en la sociedad alemana de los años 70 tuvo dicho telefilme, y en este sentido, desde un punto de vista sociológico, la serie sirve para pensar en las diferentes patologías de la memoria que la recepción del holocausto ha implicado en Alemania.

Nos centraremos ahora en la monumental *Shoah* (1985), realizada por Claude Lanzmann. Estrenada en 1985, cuarenta años después de la liberación de Auschwitz, la propuesta estética -y consecuentemente ética- de *Shoah* se sitúa en las antípodas de la estética del holocausto que predominaba tanto en las primeras imágenes de archivo sobre los campos, como en las propuestas de la industria cultural. Ahora, Lanzmann va a rechazar la utilización de cualquier material fotográfico de archivo. Contener el horror en una imagen sería comprenderlo. Y el punto de partida de su justificación. Ya que lo que sucedió en ese lugar que la convención ha dado en llamar Auschwitz supera todos los límites de nuestro conocimiento. Siguiendo a Lyotard podríamos decir que el terremoto ha sido de tal magnitud que todos los instrumentos de medida son ya inservibles. Por ello, el envite de Lanzmann es radical. La singularidad del crimen excluye determinadas posibilidades. Cualquier traspies en la representación será una traición a la víctimas. Determinados umbrales no deben de ser rebasados. Escribe Lanzmann: "El Holocausto es único porque erige un círculo de fuego en torno a sí. Un límite que no es lícito transgredir, porque una medida determinada, absoluta, de atrocidad es intransferible; quien lo hace es culpable de la peor de las trasgresiones" (Citado por Baer 2006, p.89). Su film se articulará en base a tres pilares - los lugares actuales de los campos de exterminio, el silencio y el testimonio del superviviente- los cuales están constantemente en tensión. Partiendo de esa tensión dialéctica lo inexpresable saldrá a la luz. En este sentido, los puntos de partida de la obra de Lanzmann son la ausencia de huellas y el carácter inenarrable del acontecimiento. El holocausto no puede ser representado, imaginado de manera explícita. Por ello, Lanzmann, emprende un viaje -acompañado de los testigos, de las víctimas- por los diferentes campos de exterminio en la actualidad. A partir de la presencia física de estos, a partir de la geografía y del paisaje real y actual de los campos, en constante tensión con la palabra de la víctima, podemos ver, comprender, reflexionar, construir la memoria del dolor más extremo. El cual ha permanecido oculto, invisible, irrepresentable, indecible. Nos dice el director de *Shoah*: "lo que hay al comienzo del film es, por una parte, la desaparición de las huellas; nada hay ya, y es a partir de esa nada desde donde había que hacer una película. Por otra parte, la imposibilidad de contar de los supervivientes mismos. Imposibilidad de hablar,

dificultad –que se ve a lo largo de toda la película- de parir la cosa e imposibilidad de nombrarla: su carácter innombrable.” Vemos pues, como la estética radical de Lanzmann está al servicio de un fin altamente político en el sentido benjaminiano del término. Escribe Benjamin: “Mi noción de un estilo y de una escritura objetivos y al mismo tiempo altamente políticos es ésta: conducir lo que es negado a la palabra”. (Citado por Mate 2003, p.181).

En *Shoah* de Lanzmann encontramos con seguridad una de las mayores obras de arte sobre el holocausto y sobre el siglo XX, es decir, sobre las problemáticas relaciones que surgen ante la imposibilidad de la Historia debido a la ausencia del archivo y lo inevitable de la memoria, de recurrir a la voz y al cuerpo del testigo. Sin embargo creemos, como decíamos con Didi-Hubermann al principio de este texto, que la postura intelectual de Lanzmann se ha excedido más allá de su propio film, queriendo monopolizar el recuerdo del holocausto al imponer sus pensamientos a cualquier representación que aborde el tema. Un claro ejemplo son sus críticas radicales a *La lista de Schindler* (1993) de Steven Spielberg: “yo pensaba con humildad y orgullo que había habido un antes y un después de *Shoah*, y pensaba que después de *Shoah* ciertas cosas no podrían hacerse de nuevo. Sin embargo, Spielberg las hizo. *La lista de Schindler* es absolutamente lo contrario de *Shoah*, mi influencia ha sido negativa. Tengo la sensación de que Spielberg ha hecho un *Shoah* ilustrado, poniendo imágenes donde en *Shoah* no había y las imágenes matan la imaginación.”(Citado por Sánchez Biosca 2006, p.158).

En este contexto, *La lista de Schindler* es una de las ficciones que más polémica ha levantado en torno a la representación del holocausto, siendo su recepción especialmente crítica en Europa. Podemos encontrar dos causas que implicaron que el filme fuera recibido negativamente: por un lado, la ruptura de la estética del silencio y de la prohibición de la representación que se había elaborado a partir de la recepción de *Shoah* y los postulados teóricos de su director. Por otro, y de esto ya hemos hablado a la hora de analizar el telefilme *Holocausto*, debemos tener en cuenta la excesiva influencia de la Escuela de Frankfurt a la hora de analizar cualquier producto de la industria cultural.

Pensamos que a partir de estos dos paradigmas, uno estético y el otro teórico, la crítica del filme fue realizada sin darle una oportunidad a lo que el texto visual proponía, e inflexiblemente *La lista de Schindler* fue subsumida a partir de estos dos prejuicios, lo que ha implicado su constante refutación. En este sentido, los diferentes

acercamientos críticos llevados a cabo sobre el filme en España, han implicado una mirada profundamente negativa del mismo que ha devenido ya en un tópico.⁴ Intentaremos proponer una relectura del filme de Spielberg a través de dos ideas: por un lado, la intertextualidad tanto escrita como visual que predomina en la película, por otro, los elementos metacinematográficos de la misma.

Spielberg, al igual que todos los creadores que escriben relatos de ficción acerca del holocausto, legitima su película, como no podía ser de otra manera, mediante el recurso a la intertextualidad. El guión escrito por Steve Zaillian está basado en la novela *Schindler's List* (1982) de Thomas Keneally, en la cual se le concede una importancia fundamental a los testimonios y documentos (ver Lozano Aguilar, 2001, p. 23). Pero no sólo en la elaboración del guión se va a tener en cuenta el testimonio de los supervivientes, sino que durante todo el rodaje en Polonia se produjo un contacto entre muchos testigos del exterminio y el equipo de rodaje.⁵ Es en este contexto en el que pienso debemos entender la escena final de *La lista de Schindler*, en la cual Spielberg pone en escena la colaboración fundamental de las víctimas en la elaboración del filme. En un registro documental, con la cámara fija y ya en color, los protagonistas de la película acompañados por el superviviente al cual han encarnado en la pantalla depositan una piedra en la tumba de Oskar Schindler. El significado de la escena es doble: por un lado, como ya hemos dicho, pone de manifiesto la colaboración de quienes vivieron esa experiencia en la producción del filme, pero por otro implica un efecto de distanciamiento para el espectador, hace explícito que lo que acabamos de ver es una representación, no la realidad. Este efecto no es nada habitual en la ficción hollywoodiense caracterizada por la transparencia, de hecho, implica una primera singularidad respecto de la trayectoria de Spielberg.

Otra fuente de legitimación de la ficción sería la intertextualidad visual. Es decir, no sólo ha habido un trabajo a partir de los testimonios de los supervivientes, también

4 J.A. Zamora (2002), V. Sánchez Biosca (1999 y 2006), A. Lozano Aguilar (2001) y en menor medida Alejandro Baer (2006).

⁵De hecho, el contacto con diferentes testigos para el rodaje de *La lista de Schindler* supuso el inicio del proyecto *Survivors of the Shoah Visual Foundation*, cuyo objetivo es elaborar un archivo multimedia en el que se guarden los testimonios grabados de los supervivientes. Incluido en este proyecto testimonial posterior al film, pero que tuvo en el mismo su punto de partida, es interesante destacar el documental realizado por Michael Mayhew, *Voices from the list* (2004), ya que en el mismo, podemos acceder a la trama argumental del filme contada por sus protagonistas, por los supervivientes. Por último, tenemos también que señalar que el director de producción de *La Lista de Schindler* es Branco Lustig, superviviente de Auschwitz.

se han consultado los documentos visuales que se refieren al acontecimiento tratado.⁶ Aquí debemos hablar de tres influencias principalmente: el expresionismo, el contraste entre el blanco y negro como tiempo pasado y el color en presente por influencia de A. Resnais (*Nuit el brouillard*, 1955) y la cita intertextual de *Shoah*.⁷ Podemos encontrar una doble función en las diferentes citas fílmicas que aparecen en *La lista de Schindler*, ya que por un lado, recuerdan al espectador que ha habido diferentes propuestas estéticas que han formado parte de otras películas que también han elaborado la memoria del horror, huyendo así de una propuesta monopolizadora y autónoma del recuerdo, mientras que por otro, su referencia en el presente filme implica un marco de legibilidad, de comprensión y de intertextualidad que subrayan el carácter reflexivo del texto, ya que como nos recuerda Didi-Huberman: “El valor del conocimiento no sabría ser intrínseco a una sola imagen, como tampoco la imaginación consiste en la involución pasiva en una sola imagen. Se trata, al contrario, de poner lo múltiple en movimiento, de no aislar nada, de hacer surgir los hiatos y las analogías” (Didi-Huberman, 2004, p.179).

Ya hemos visto diferentes elementos, los cuales giraban en torno a la intertextualidad tanto textual como visual, que legitimaban la representación. Finalizaremos nuestro análisis del filme, viendo cómo otra de las tácticas que utiliza Spielberg para autorizar su relato es una reflexión sobre la mirada, sobre la posibilidad de ver -de acercarnos al daño del otro- y de las consecuencias éticas de ese ver. Esa reflexión se va a llevar a cabo, como veremos, con la introducción de un espectador insertado en el propio relato fílmico.

Tomemos la primera escena de violencia explícita de la película. Un obrero manco que había sido incluido en el personal de la fábrica de Schindler es asesinado por los SS mientras él y sus compañeros limpiaban la nieve que se había acumulado en la calle. La cámara toma distancia y asistimos al asesinato a través de la mirada de Danka y su madre. Esta le dice a aquella: “Danka mira a la nieve.” La imagen violenta no se nos ha ahorrado, hemos asistido a ella, sin embargo, a través del diálogo se nos ha cuestionado nuestra posición de espectador, es decir, se ha puesto en evidencia

⁶ Spielberg vio la mayor parte de las producciones audiovisuales sobre los campos de concentración, desde las imágenes de archivo hasta las reconstrucciones ficcionales hechas mucho tiempo después (Lozano Aguilar, 2001, p. 23).

⁷ Cuando las prisioneras judías son transportadas en un tren de ganado a Auschwitz, observan como un niño realiza el mismo gesto que el conductor de la locomotora con destino a Treblinka en el film de Lanzmann, ambos recorren horizontalmente su cuello con un dedo, haciendo un gesto que convencionalmente está asociado con la muerte.

nuestra (im)posibilidad –y nuestra responsabilidad- de verlo.⁸ Ineludible no pensar aquí en la relación entre texto e imagen de *Los desastres de la guerra de Goya*, ya que el “Danka mira a la nieve” sería ahora el análogo del pie que afirmaba: “No se puede mirar.”⁹ A través del texto se produce un distanciamiento que permite al espectador pensar en lo que está viendo y no caer en los riesgos de fascinación de los que nos hablaba anteriormente Lozano Aguilar, pero además, por mediación de la enunciación enunciada (el espectador dentro del relato), se evita la autonomía de la mirada del espectador. Obviamente, este distanciamiento no es operativo en todas las escenas, existiendo en este caso a lo largo de todo el filme una dialéctica entre proximidad (emoción) y distancia (pensamiento). Por ello, en muchas ocasiones asistiremos a actos violentos y crímenes de todo tipo sin ningún tipo de mediación, ya que ahora ya somos nosotros en nuestro acto de recepción, los responsables de acercarnos adecuadamente a la imagen.

En definitiva, lo que nos cuenta *La lista de Schindler* es una elección que se realiza a través de un “viaje” en la mirada, ya que la anagnórisis de Schindler que implica su pasar a la acción se produce desde su situación de espectador. La cual alcanza su paroxismo en la célebre escena con la niña del abrigo rojo: de la cosificación del Otro a su humanización.

Podríamos seguir analizando diferentes películas o imágenes que abordan el genocidio judío, sin embargo pensamos que con las claves conceptuales presentadas a lo largo de los diferentes textos visuales tenemos suficiente para hacer una primera aproximación al tema.... Además la lista es inabordable debido a su extensión y todos los años se siguen estrenando multitud de películas relacionadas con la violencia nacionalsocialista: *El lector*, *Good*, *Malditos bastardos*, etc. Si alguna conclusión podemos sacar de las diferentes teorías que se han acercado al problema de la representación del holocausto, es que no existen recetas teóricas para leer eficazmente los objetos culturales. Es decir, debemos acercarnos con nuestra responsabilidad y capacidad crítica a los diferentes textos e interpretar a cada uno de ellos en su singularidad. Por ello, nuestra responsabilidad como lectores –para evitar lecturas indiferentes, insensibles o pasivas- es acercarnos de manera reverente al

⁸ Este tipo de puesta en escena es habitual en todo el film. Varios ejemplos entre otros: el asesinato de la ingeniera judía por Goeth lo vemos a través de los ojos de Helen Hirsch, varios de los crímenes cometidos en la evacuación del gueto de Cracovia son vistos primero por Stern y a continuación desde la distancia por Schindler, etc.

⁹ En un libro dedicado a la tolerancia, Carlos Thiebaud reflexiona sobre la potencialidad moral de ese “No se puede mirar”: “las palabras de Goya reiteran el mismo inconsolable aviso de lo insoportable, el reclamo de la mirada y, a la vez, su intolerable peso” (Thiebaud, 1999, p. 12).

texto, permanecer en su literalidad, permitir que el objeto nos responda, que el Otro nos mire desde el cuerpo de la obra y su mirada nos haga, también a nosotros, vulnerables.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor y Max Horkheimer (2004), *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trotta. Madrid.

Antelme, Robert (2001), *La especie humana*. Arena Libros. Madrid.

Baer, Alejandro (2006), *Holocausto. Recuerdo y representación*. Losada. Madrid.

Bauman, Zygmunt (2006), *Modernidad y Holocausto*. Sequitur. Madrid.

Debord, Guy (1999), *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos. Valencia.

Didi-Huberman, George (2004), *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós. Barcelona.

Fernández Polanco, Aurora (2004), "Shoah y el debate. *Lanzmann (Moisés)/Godard (San Pablo)*." *Er, Revista de Filosofía*. Barcelona. Nº 33, pp. 119-150.

Iglesias Santos, Montserrat (2004), "La responsabilidad de la lectura: literatura y holocausto". *Er, Revista de Filosofía*. Barcelona. Nº 33, pp. 169-197.

Levi, Primo (2002), *Los hundidos y los salvados*. El Aleph. Barcelona.

Lozano Aguilar, Arturo (1999), "Nuit et Brouillard (1955). De la Historia a la memoria", en Lozano Aguilar, Arturo. (coord.), *La memoria de los campos. El cine y los campos de concentración nazis*. Banda Aparte Imágenes 4. Valencia, pp.69-93.

Lozano Aguilar, Arturo (2001), *La lista de Schindler*. Paidós. Barcelona.

Mate, Reyes (2003), *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*. Trotta. Madrid.

Mate, Reyes (2006), *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de la historia"*. Trotta. Madrid.

Sánchez Biosca, Vicente (1999), "*Hier Kein Warum. A propósito de la memoria y de la imagen de los campos de la muerte*", en Lozano Aguilar, Arturo. (coord.), *La memoria de los campos. El cine y los campos de concentración nazis*. Banda Aparte Imágenes 4. Valencia, pp.13-43.

Sánchez Biosca, Vicente (2006), *Cine de historia. Cine de memoria*. Cátedra. Madrid.

Thiebaut, Carlos (1999), *De la tolerancia*. Visor. Madrid.

Wieviorka, Annete (1999), "La última parada: un film entre el testimonio y la ficción", en Lozano Aguilar, Arturo. (coord.), *La memoria de los campos. El cine y los campos de concentración nazis*. Banda Aparte Imágenes 4. Valencia, pp. 43-69.

Zamora, José Antonio (2002), "Negatividad y representación después de Auschwitz." en Reyes Mate. (ed.), *La filosofía después del Holocausto*. Riopiedras. Barcelona, pp.277-303.

