

ILANA FELDMAN

*Escola de Comunicações e Artes da USP*

ilafeldman@gmail.com

IMAGINAR, PESE A TODO: PROBLEMAS Y POLÉMICAS EN TORNO  
A LA REPRESENTACIÓN DEL HOLOCAUSTO, DE *SHOAH* A *EL HIJO DE SAÚL*<sup>1</sup>  
*To imagine, after all: problems and controversies surrounding the  
representation of the Holocaust, from Shoah to The Son of Saul*

Este artículo intenta investigar la polémica y los problemas en torno a la representación del Holocausto (*Shoah*), a partir de tres ensayos de Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* (2003), *Écorces* (2011) y *Sortir du noir* (2015). Estos textos dialogan con lo inimaginable y lo irrepresentable, filosófica y estéticamente, y lo refutan, por medio del análisis de cuatro fotografías capturadas por miembros del Sonderkommando en Auschwitz-Birkenau en agosto de 1944. En comparación con el cine, desde *Shoah* a *El hijo de Saúl*, pasando por *Noche y niebla* y *Kapo*, actualizamos la querrela de las imágenes, cada vez más actual y lejos de haber terminado.

PALABRAS CLAVE: Georges Didi-Huberman, Shoah, cine, inimaginable, irrepresentable.

*This article expounds upon the controversies and problems surrounding the representation of the Holocaust (or Shoah), from the perspective of three essays by Georges Didi-Huberman, Images malgré tout (2003), Écorces (2011) and Sortir du noir (2015). These texts address the “unimaginable” and the “unrepresentable”, philosophically and aesthetically, and refute it by analyzing four photographs captured by members of the Sonderkommando at Auschwitz-Birkenau in August 1944. In comparison with the cinema, from Shoah to Sun of Saul, passing through Night and Fog and Kapo, we updated the quarrel of images, more and more current and far from being closed.*

KEYWORDS: Georges Didi-Huberman, Shoah, cinema, unimaginable, unrepresentable.

<sup>1</sup> Este artículo fue traducido del portugués brasileño por Sebastián Novoa y Alberto Navarro, revisado y corregido por Rocío Ugalde y Esther Cohen.

Se reproducen las traducciones de las citas de las ediciones en español, si existen, y se consignan en la bibliografía, entre corchetes, después de su versión en francés o portugués.

*Si quieres encontrar el fuego, busca en las cenizas.*  
Walter Benjamin

*A pesar de todo*

*Images malgré tout (Imágenes pese a todo)*,<sup>2</sup> obra seminal del filósofo, historiador del arte y teórico de las imágenes Georges Didi-Huberman, publicada en 2003 en Francia, es una vasta y densa elaboración del problema de la visualidad de la Shoah<sup>3</sup> u Holocausto, a partir de cuatro fotografías capturadas en agosto de 1944, en el Crematorio V del campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau, por miembros del Sonderkommando: grupo de judíos obligados, bajo pena de muerte inmediata y a cambio de su precaria sobrevivencia, a realizar un trabajo atroz, como guiar a los recién llegados a las cámaras de gas, recoger sus piezas (“stücke”, como los alemanes se referían a los cadáveres), arrastrarlos a los hornos crematorios, limpiar los desechos y dispersar las cenizas.

En aquel verano de 1944, algunos integrantes del Sonderkommando consiguieron, vinculados a la resistencia polaca y ante todo peligro, transmitir al mundo los únicos *testimonios visuales* del genocidio. Transportados de manera ilegal dentro de un tubo de pasta de dientes, los negativos de las cuatro fotografías, junto con los “manuscritos del Sonderkommando” (publicados en Francia con el título de “Voces bajo la ceniza”),<sup>4</sup> nos fueron heredados por los propios prisioneros, como testimonios destinados a irrumpir en la lógica implacable y fatal del universo concentracionario.

Oculta en una cubeta, la cámara fotográfica llega al campo en un momento en que, es preciso recordar, 24 mil judíos húngaros eran ejecutados por día, al ser ejecutados 435 mil de ellos en apenas cuatro meses. Con las cámaras de gas en funcionamiento 24 horas al día, con

<sup>2</sup> Didi-Huberman, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003. [*Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós, 2004].

<sup>3</sup> Preferimos el término “Shoah”, que en hebreo significa destrucción, catástrofe o desastre, en lugar del usual “Holocausto”, cuya significación sacrificial le asigna un sentido religioso y, por lo tanto, problemático para referirse a la eliminación de seis millones de judíos en la Segunda Guerra Mundial. Al respecto, ver Danziger: 2007.

<sup>4</sup> “Des voix sous la cendre. Manuscrits des Sonderkommando”, en *Revue d'histoire de la Shoah*, n.171, 2001.

los hornos crematorios abarrotados y finalmente el cargamento final del Zyklon B, sustancia usada para producir el gas letal, los judíos comenzaron a ser arrojados vivos a las fosas de incineración. En este contexto, protegido bajo la estructura negra del interior de la cámara de gas del Crematorio V, y bajo pena de ejecución inmediata, el judío griego y miembro del Sonderkommando, conocido como “Alex”,<sup>5</sup> pudo sacar la cámara, disparar el obturador y registrar algunas imágenes borrosas.

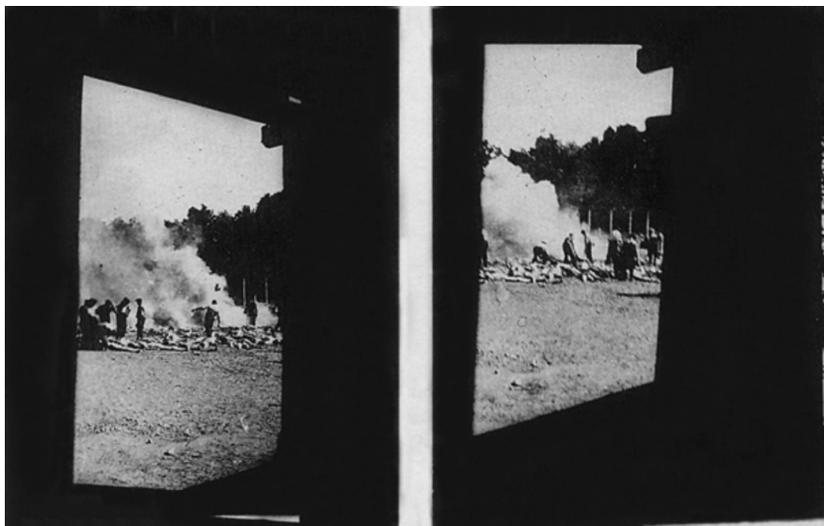


Figura 1: Anónimo (miembro del *Sonderkommando* de Auschwitz, probablemente Alberto Errera, alias “Alex”). Cremación de cuerpos gaseados en fosas de incineración al aire libre, delante del Crematorio V de Auschwitz, agosto de 1944, Museo de Estado Auschwitz-Birkenau (negativos n° 277-278).

Dos años antes de la publicación de *Images malgré tout* y en el contexto de la exposición *Mémoire des camps: Photographies des camps*

<sup>5</sup> Después de la publicación de *Images malgré tout*, el “autor” de las imágenes, hasta entonces conocido como Alex, es identificado, según todas las probabilidades, como Alberto Errera, judío griego nacido el 15 de enero de 1913 en Larissa y miembro activo de la resistencia griega. Capturado el 24 o 25 de marzo de 1944, fue deportado a Auschwitz-Birkenau el 9 de abril y seleccionado como miembro del Sonderkommando del Crematorio V para ejercer la función de “chauffeur”, es decir, trabajador en los hornos crematorios. Él desempeñará un papel decisivo en la preparación de la sublevación de los prisioneros (Didi-Huberman 2015: 11).

*de concentration et d'extermination nazis 1933-1999*, realizada en 2001 en París,<sup>6</sup> las cuatro imágenes del más inimaginable e infernal de los acontecimientos, tan singulares como precarias, tan reveladoras como incompletas, se volvieron, sin embargo, objetos de enfurecida disputa y polémica.

Una semana después de la apertura de la exposición, Claude Lanzmann, periodista y director del gran documental *Shoah* (1985), concede una entrevista a *Le Monde*,<sup>7</sup> en la que critica enfáticamente el proyecto de la exposición y rechaza la exhibición pública de imágenes de la Shoah, estableciendo serias reservas sobre los textos contenidos en el catálogo, entre ellos el de Didi-Huberman. Posteriormente, en las páginas de *Les Temps Modernes*, revista editada por el propio Lanzmann, abordan y desarrollan el debate protagonizado por el psicoanalista Gérard Wajcman y Elisabeth Pagnoux.<sup>8</sup> Entonces, en respuesta a esa polémica, Georges Didi-Huberman escribe su libro.

*Images malgré tout* se compone, por lo tanto, de dos partes. La primera, “Images malgré tout” (“Imágenes a pesar de todo”) fue publicada originalmente en 2001, en el catálogo que acompañaba la exposición, en el que Didi-Huberman discurría sobre el aspecto fenomenológico de las cuatro fotografías (“cuatro rollos de película arrancados del infierno”), subrayando sus *precarias y peligrosas condiciones de producción*, sus marcas visuales como *vestigios fragmentarios* y sus testimonios tan necesarios como *incompletos*, en una situación en la que el testigo mismo sabía que no sobreviviría.

Así, Didi-Huberman cuestionaba el carácter indecible del testimonio, impensable de la Shoah e inimaginable de Auschwitz. Si Auschwitz es un “acontecimiento sin testigos”, como cree Dori Laub (1995: 65), ya que los que verdaderamente testificaron murieron en las cámaras de gas —como esas mujeres que caminan al fondo de la imagen, desnudas y desesperadas, en dirección a su propio final—, justamente por ello *debemos mirar*, a pesar de todo, ante aquello que quedó. Como se per-

<sup>6</sup> Bajo la curaduría de Pierre Bonhomme y Clément Chéroux, la exposición se presentó en París, en el Hôtel de Sully, entre el 12 de enero y el 25 de marzo de 2001.

<sup>7</sup> Lanzmann, Claude. “La question n’est pas celle du document, mais celle de la vérité”. *Le Monde*, 19.01.2001. Entrevista concedida a Michel Guerrin.

<sup>8</sup> Wajcman : 46-83, Pagnoux : 84-108.

cibe a lo largo de esa primera parte del libro, la imagen aquí abordada es *fragmentaria*, testimonio tanto de una violencia demencial como de una *ausencia*; restitución de una *desaparición*; pedazo, huella o harapo de una resistencia. “Para saber”, Didi-Huberman subraya tantas veces, “hay que imaginarse”.



Figura 2: Anónimo (miembro del *Sonderkommando* de Auschwitz). Mujeres llevadas a empellones hacia la cámara de gas. Crematorio V de Auschwitz, agosto de 1944. Museo de Estado de Auschwitz-Birkenau (negativo n° 282).

La segunda mitad del libro, “Malgré toute image” (“Pese a la imagen toda”), fue redactada a lo largo de 2001 y 2002, como respuesta a las violentas críticas recibidas por Didi-Hubermann en *Les Temps Modernes* por la dupla Wajcman y Pagnoux, que lo acusaban de fetichizar y adorar las imágenes, como un “judío cristianizado” e incluso pervertido. Para Wajcman, la singularidad visual de las fotografías no enseñaría nada que aún no supiéramos, además de inducir al espectador al “engaño, al fantasma, a la ilusión, al voyeurismo y al fetichismo”, de una manera “abyecta” (2004: 69).

En este debate entre la iconoclastia judía y la iconofilia cristiana —recordemos que la tradición cristiana rompió con el segundo mandamiento de la ley mosaica, para la cual ni la imagen del hombre ni el nombre de Dios podrían ser representados— Didi-Hubermann argumentaba que el par de detractores (“metafísicos del tabernáculo”) absolutizó lo real y totalizó las imágenes, sacralizándolas y prohibiéndolas. Si “la ley mosaica operó en la cultura como un retraimiento de lo visible a lo legible-auditivo”,<sup>9</sup> al prohibir la imagen a favor de la valorización del sonido y de la letra, Lanzmann, Wacjman y Pagnoux emplearon, en el ámbito del debate estético, cultural y moral sobre la (im)posibilidad de representación de la Shoah, criterios absolutos, de inspiración metafísica.



Figura 3: Crematorio V de Auschwitz, agosto de 1944. Museo de Estado de Auschwitz-Birkenau (negativo nº 283).

“Lo inimaginable como experiencia no puede ser lo inimaginable como dogma” (2004: 69), defiende Didi-Huberman, deteniendo su mi-

<sup>9</sup> Ver Fuks: 10.

rada sobre esa imagen que no revela nada, o revela muy poco, más allá del gesto último del “fotógrafo”: aquel que, bajo todas las formas de vigilancia de los SS y en una situación de extremo peligro, hace aparecer el mundo, sin encuadrar y sin saber, los árboles de Birkenau, los árboles de Birkenwald, que significa literalmente “bosque de abedules”. Como puede apreciarse, de algún modo las imágenes cuestionan a esos testigos, indiferentes y mudos.

Tal postulado nos parece esencial para comprender el debate, porque Didi-Huberman no niega lo “inimaginable” y lo “irrepresentable” del orden de la *experiencia traumática*, como aporía del testimonio (entre su necesidad y crónica imposibilidad), y fundamento negativo del lenguaje (encarnado en la verdad del cuerpo del sobreviviente). Lo que parece negar es lo “inimaginable” y lo “irrepresentable” como norma, dogma e imperativo, evocados hasta el cansancio por ciertas “estéticas de la negatividad” (de los cuadros suprematistas de Malevitch a los monocromos negros de Ad Reinhardt), y, más peligrosamente, manipulados por el negacionismo histórico.

En ese sentido, la creencia fervorosa de Lanzmann en la dimensión inimaginable de la Shoah y en la potencia del testimonio del sobreviviente a través de la *palabra*, creencia que da forma a su película *Shoah*, no podría ser comprendida sin la tradición judía, según la cual la palabra opera de un modo performativo, no como desvelamiento, sino como creación de sentido.<sup>10</sup> En *Shoah*, ese sentido se encarna en el cuerpo del sobreviviente, cuando, en el presente de las filmaciones, el conocimiento se hace carne.<sup>11</sup> De acuerdo con el poeta Paul Celan, en una formulación que parece sintetizar el intento de Lanzmann, dar testimonio es soportar la soledad de una responsabilidad y soportar la responsabilidad, precisamente, de esa soledad (Felman: 15).

<sup>10</sup> De acuerdo con la psicoanalista Betty Fuks, si, en la tradición judía, la prohibición de la imagen está relacionada con la importancia atribuida al sonido y a la palabra, “escuchar y hablar son los sentidos que ocupan un lugar privilegiado en la liturgia judía, cuya principal plegaria lleva por nombre *Schemá* (Escucha). A través de las contribuciones de Jean Francois Lyotard en “*Édipe juif*”, la autora afirma también que “el judaísmo es la expresión de un ojo que se cerró para que la palabra fuese oída” (109).

<sup>11</sup> De acuerdo con Lanzmann, *Shoah* es un filme sobre la “encarnación de la verdad” (Liebman: 41).

## *Cortezas*

En 2011, ocho años después de la publicación de *Images malgré tout*, Georges Didi-Huberman va al campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau, como un visitante cualquiera, con su cámara fotográfica en mano. Esta excursión o paseo por el corazón de lo que queda de la máquina de exterminio nazi se traducirá en el ensayo *Cortezas* (*Écorces* en el original), publicado en portugués en 2017 (en español en 2014). *Cortezas* es una mezcla de ensayo, relato de viajes y narrativa biográfica de una experiencia, escrito a partir de las fotografías tomadas por el filósofo.



Figura 4: Georges Didi-Huberman, Auschwitz-Birkenau, junio de 2011.

En ese recorrido, Didi-Huberman fotografió los pabellones, los caminos, la tienda de *souvenirs*, a un ave entre dos cercas de alambre eléctrico de púas, las ruinas del Crematorio V, una ventana desde la cual los guardias de la SS inspeccionaban las clasificaciones de los deportados y los abedules que, de hecho, dan nombre a Birkenau. El autor piensa las cortezas secas que arranca de un tronco como metáfora de la rela-

ción entre imagen y realidad, apariencia y verdad, como habitantes del umbral entre una apariencia fugaz y una inscripción sobreviviente: “La corteza no es menos verdadera que el tronco. Me atrevo a decir que es incluso a través la corteza como se expresa el árbol” (2014: 66).

Sus fotos en blanco y negro son la expresión justa de lo que sobrevivió, de las cortezas del bosque a las imágenes clandestinas capturadas por los miembros del Sonderkommando. Si el proyecto nazi era no dejar rastros del exterminio en masa para hacerlo “inimaginable”, argumenta el filósofo, entonces las fotos de los prisioneros “están dirigidas a lo inimaginable, y lo refutan de la manera más desgarradora que existe” (2004: 37). Por eso, Auschwitz no es inimaginable. Auschwitz es más que imaginable. Y eso no significa una negación de la negación, sino un llamamiento, un llamado a la tarea —tan insoportable como necesaria— de ponernos a imaginar. A esta altura no podemos olvidar que Didi-Huberman dialoga con Hannah Arendt, para quien la imaginación es una facultad política (2004: 235-236).

En cierto punto, el filósofo se impresiona al ver tres de las fotografías tomadas por el Sonderkommando, reproducidas en tótems enormes, en versiones reencuadradas y retocadas, para hacer más “legible” la realidad que éstas dan testimonio. Como se ve, las sombras fueron eliminadas, haciendo el encuadre más regular, en una supresión de lo que justamente las haría posibles, como el ángulo sesgado y la gran penumbra de la propia cámara de gas; las dos imágenes que mostraban la incineración de los cuerpos al aire libre fueron “corregidas” y los cuerpos de las mujeres, encaminándose hacia las cámaras de gas, retocadas, a partir de un primer plano extraído de la fotografía original. La cuarta, la imagen abstracta del follaje, ni siquiera fue incluida en el memorial:

Nosotros solemos pensar que las imágenes deben mostrar algo reconocible, pero son más que eso. Son gestos, actos de habla. Las sombras y la falta de foco de esas fotos muestran la urgencia y el peligro con que se han hecho. Eliminar esto con el pretexto de que perjudican la visibilidad es incorrecto. Estas fotos son testimonios, y es deshonesto cortar el habla de un testigo. Tenemos que escuchar también sus silencios.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Ver Didi-Huberman, Georges. “Georges Didi-Huberman fala sobre imagens e memórias do Holocausto”. *O Globo*, 16/03/2003. Entrevista concedida al periodista bra-



Figura 5: Georges Didi-Huberman, Auschwitz-Birkenau, junio de 2011.

En una institución que transformó un “lugar de barbarie” (Auschwitz como *Lager*) en “lugar de cultura” (Auschwitz como Museo de Estado), como demuestran las estrategias del Museo de Auschwitz-Birkenau, habría que saber cómo ese lugar de barbarie se convirtió en sitio ejemplar.<sup>13</sup> Porque la cultura no es decoración, ornamento o cualidad. Más bien, es un lugar de conflicto y disputa, de malestar y disenso, un lugar, como quería Benjamin,<sup>14</sup> que da testimonio de la propia barbarie, en el que procesos históricos y sociales toman forma y visibilidad. “Pero, ¿qué decir cuando Auschwitz debe ser olvidado en su pro-

---

sileño Guilherme Freitas. Disponible en <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/georges-didi-huberman-fala-sobre-imagens-memorias-do-holocausto-489909.html>> [fecha de consulta: 3 de enero de 2018].

<sup>13</sup> “Auschwitz, como *Lager*, ese lugar de barbarie, ha sido transformado, sin duda, en lugar de cultura [...] La cuestión es saber de qué tipo de lugar de cultura devino, este lugar de barbarie, el sitio ejemplar” (Didi-Huberman 2014:19).

<sup>14</sup> Benjamin: 222.

pio lugar, para constituirse como un lugar ficticio destinado a recordar Auschwitz?” (2014: 25) se pregunta Didi-Huberman perplejo —cuestión que podría extenderse a diversos monumentos de la memoria, desde la experiencia de la Shoah hasta las dictaduras civiles-militares en América Latina.

Al caminar por ese Museo a cielo abierto con la mirada de un “arqueólogo”, mientras articula y hace un montaje de “lo que vemos en el presente, lo que sobrevivió, con lo que sabemos ha desaparecido” (2014: 38), Didi-Huberman, en otro momento, fotografía a un ave que se posó entre dos alambres de púas, el alambre de púas original, ya oxidado, de la década de 1940, y otro alambre de púas que parece haber sido colocado recientemente. Sin saber, el ave se posó entre dos temporalidades terriblemente inconexas: el pasado y el presente. “El pájaro se ha posado, sin saberlo,”—anota— “entre la barbarie y la cultura” (2014: 22).

### Kapo y Noche y niebla

En el contundente y paradigmático artículo “De l’Abjection” [Sobre la Abyección], publicado en 1961 en la revista *Cahiers du Cinéma*, el crítico Jacques Rivette critica agriamente a *Kapo* (1960), de Gillo Pontecorvo, en un texto que enfatiza, en el pensamiento sobre cine, la relación entre forma y moral, entre estética y ética. Para Rivette, la puesta en escena melodramática de un campo de concentración, cristalizada en el detalle de un solo movimiento de cámara (el *travelling* que muestra la muerte de un personaje, interpretada por la actriz Emmanuelle Riva, que se lleva a cabo contra una cerca de alambre de púas electrificado), se convertiría en una película abyecta y el cineasta, por consiguiente, en alguien despreciable:

El hombre que decide, en ese momento, hacer un *travelling* hacia adelante para reencuadrar el cadáver en contra-picada, teniendo el cuidado de inscribir exactamente la mano levantada en un ángulo de su encuadre final, ese hombre sólo tiene derecho al más profundo desprecio.



Figura 6: Gillo Pontecorvo, tres fotogramas de *Kapo* (1960).

Si Jean-Luc Godard,<sup>15</sup> *l'enfant terrible* de la historia del cine, ya había formulado su célebre frase —“el *travelling* es una cuestión de moral”—,<sup>16</sup> Rivette problematizaba: “Existen cosas que sólo deben abordarse en el temor y en el terror; la muerte es una de ellas, sin duda. ¿Y cómo no sentirse un impostor al momento de filmar algo tan misterioso?”.

Para Rivette, Pontecorvo, también director de *La batalla de Argel* (1966) y *Queimada* (1969), después de que *Kapo* lo consagrara por hacer un cine político que, como típico cineasta de izquierda, subestimaba los presupuestos políticos y formales de su propia estética, es un “impostor”. Según el crítico Ruy Gardnier (22), incluso al querer transmitir un mensaje libertario, el director italiano nos llevaba hasta los ápices del conformismo por medio de un didactismo sin igual. Provoca con esta frase: “Que se trata de un gran cineasta nadie lo duda. Y que intenta hacerse un lugar en la historia del cine, tampoco. Gillo Pontecorvo es entonces el Steven Spielberg de izquierda. ¿Pero la izquierda necesita un Steven Spielberg?”.

Al hacer referencia a *Noche y niebla* (1955), ensayo cinematográfico de Alain Resnais, exhibido diez años después del término de la guerra,

<sup>15</sup> A finales de los 80's, Godard se lanzó a una intensa polémica con Claude Lanzmann a propósito de su largo ensayo cinematográfico *Histoire du cinéma* (1988), en el cual yuxtapone imágenes de archivo de la apertura de los campos en 1945, captadas a color por el cineasta George Stevens, con escenas del cine clásico americano realizado posteriormente por el propio Stevens, en *Un lugar al sol* (1951), en una operación de montaje provocadora y radical. Ver Didi-Huberman, 2004:172-187.

<sup>16</sup> En realidad, en una mesa redonda acerca de la película *Hiroshima, mon amour* (1959), de Alain Resnais, publicada en *Cahiers du Cinéma* (70, 1960), Jean-Luc Godard invierte la fórmula del crítico Luc Moullet a propósito de Samuel Fuller (“La moral de un *travelling*”), formulada en el texto “Sam Fuller: en los pasos de Marlowe” (*Cahiers du Cinéma*, 93, 1959).

Rivette también añadía, como un principio metodológico, que un cineasta debe *juzgar lo que muestra y ser juzgado por la forma en que lo muestra*, sin habituarse nunca al horror. Por eso, si el público se acostumbra al melodrama de *Kapo* por medio de una identificación catártica, no sería posible, jamás, habituarse a *Noche y niebla*. La mezcla de imágenes documentales captadas en el momento de la liberación de los campos, con imágenes de películas nazis de ficción y secuencias realizadas por el propio Resnais, *Noche y niebla* nace como uno de los exponentes del cine moderno, el cine posterior a los campos que dejaba una profunda huella en la generación que creció en la época posterior a la guerra en Francia, y que sirve de contrapunto a la “abyección” de *Kapo*.



Figura 7: Alain Resnais, *Noche y niebla* (1955).

Décadas más tarde, en 1992, el crítico Serge Daney retoma el texto de Rivette en el bello ensayo autobiográfico “El *travelling* de *Kapo*”,<sup>17</sup> originalmente publicado en la revista *Trafic*, en el que también compara *Kapo* con *Noche y niebla*, y se pregunta si los jóvenes de su tiempo, es-

<sup>17</sup> Daney, Serge. “O travelling de Kapo”, en *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº23. Lisboa, Edições Cosmos, 1996.

pectadores de televisión y consumidores de publicidad, todavía podrían indignarse ante algún procedimiento del lenguaje cinematográfico. En su diagnóstico, “las imágenes ya no están del lado de la dialéctica del ‘ver’ y del ‘mostrar’, pasaron por completo del lado de la promoción, de la publicidad, o sea, del poder”. Por eso, el tema de los campos, la cuestión que marcará toda su infancia y adolescencia, continuaría apareciendo siempre, pero ya no a través del cine:

Es lo que me decía mirando, hace unos días, un clip que entrelazaba, lamentablemente, imágenes de cantantes verdaderamente célebres y niños africanos verdaderamente hambrientos. Los cantantes ricos —“We are the children / we are the world!”— mezclando sus imágenes con las imágenes de los hambrientos. De hecho, ellos tomaban su lugar, las reemplazaban, las eclipsaban. Fusionando y encadenando estrellas y esqueletos en un guiño figurativo en el que dos imágenes intentan ser sólo una, el clip ejecuta con elegancia esa comunión electrónica entre Norte y Sur. Entonces, me digo, el rostro actual de rechazo y la forma mejorada de mi viaje de *Kapo*. (...) En 1961, un movimiento de cámara estetizaba un cadáver y, treinta años más tarde, una serie de fusiones hace bailar a los agonizantes y los vips. Nada cambió (220).

Según Daney, en *Kapo*, todavía era posible reclamar a Pontecorvo por haber suprimido rápidamente una distancia que hubiera sido necesario “mantener”. Su *travelling* era inmoral, ya que nos pone donde no estuvimos. “Allí donde yo, en todo caso, no podía ni quería estar”. El *travelling* era inmoral porque nos “deportaba” de nuestra situación real como espectadores, convirtiéndonos en testigos, incluyéndonos forzosamente en el cuadro. “¿Además, qué sentido podría tener la fórmula de Godard sobre lo innecesario que resulta ponerse donde no se está, o de hablar en lugar de los demás?” (Daney: 220).

Si a principios de los noventa Daney se quejaba de que en el mundo de la televisión y la publicidad, en el que ya no hay ni buenos ni malos procedimientos en relación con la manipulación de las imágenes, la alteridad habría prácticamente desaparecido, donde no estaba más una “imagen del otro”, sino “una imagen entre otras” en el mercado de las imágenes de marca, hoy, se quedaría aterrorizado, apático, frente a un aparato de TV. “Y ese mundo que no me indigna más, que sólo provoca

en mí disgusto e inquietud, es exactamente el mundo sin el cine” (18), Daney podría repetir, melancólico. Para el crítico, fue el cine el que le enseñó a percibir, incansablemente por la mirada, a qué distancia de uno mismo comenzaba el otro.

Por eso, en un momento histórico en que las distancias han sido abolidas y en que todo parece haber llegado a ser visible y mostrable, cuando se muere en vivo y repetidamente, desde los programas de televisión vespertinos hasta las imágenes divulgadas por el terrorismo internacional, la polémica en torno de la representación de la Shoah sigue siendo paradigmática para reflexionar sobre la “Era de las catástrofes” en que aún vivimos. Más que nunca, hay que pensar de qué modo la crítica de la cultura en general y de las artes y del cine en particular pueden tomar posición ante imágenes traumáticas, de acontecimientos extremos, inimaginables y tal vez irrepresentables —o representables, a pesar de todo—. <sup>18</sup> Si algo aparece como imposible, ahí es donde el pensamiento debe resistir.

Con todo el dogmatismo de la época, Theodor Adorno se refería a esto en 1949, años antes de Rivette, Godard, Daney y Lanzmann, en su “Crítica de la cultura y la sociedad”: “Es una barbarie escribir un poema después de Auschwitz”, <sup>19</sup> inmortalizó. En ese texto, Adorno defendía que la crítica cultural de la época se enfrentaba con los estertores de la dialéctica entre cultura y barbarie, haciendo eco al postulado visiona-

<sup>18</sup> Es interesante notar que algunos de los filmes más emocionantes y conmovedores producidos en la actualidad son aquellos que logran construir una escritura para el trauma, haciendo de la dimensión “irrepresentable” del evento traumático —político, histórico o personal— un principio de invención formal, como se ve en *La imagen perdida* (Francia / Camboya, 2013), de Rithy Pahn; *Esto no es una película* (Irán, 2010), de Jafar Panahi; *Vals con Bashir* (Israel, 2008), de Ari Folman; *Quiero ver* (Francia / Líbano, 2011), de Joanna Hadjthomas y Khalil Joreige; *El tiempo que queda* (Francia / Palestina, 2009), de Elia Suleiman; *La revolución pixelada* (Líbano, 2012), de Rabih Mroué; *Videogramas de una revolución* (Alemania, 1992), de Harun Farocki y Andrei Ujica; *Juicio* (Brasil, 2008), de Maria Augusta Ramos; *Orestes* (Brasil, 2015), de Rodrigo Siqueira; *Nostalgia de la luz* (Chile, 2010), de Patricio Guzmán, entre otros.

<sup>19</sup> Del mismo modo, la filósofa e historiadora del arte Sarah Kofman escribió en su pequeño e impresionante libro *Paroles suffoquées* (París: Galilée, 1987): “Sobre Auschwitz y después de Auschwitz, no es posible la narración, si por narración se entiende: contar una historia de eventos que tengan sentido”. Y, citando a Maurice Blanchot, continúa: “Toda narración será, a partir de ahora, de antes de Auschwitz, no importa la fecha en la que fue escrita”.

rio de Benjamin de que nunca existió un documento de cultura que no fuera al mismo tiempo un documento de barbarie (Adorno: 91).<sup>20</sup> Como resalta Marcio Seligmann-Silva (2010:51), ese tabú de las imágenes reinstaurado por Adorno era en realidad un llamado, un llamamiento —como lo hace hoy, en otro sentido, Georges Didi-Huberman— para reflexionar, tras la catástrofe, sobre las aporías inherentes a todo intento de pensamiento y representación.

## Shoah

Destrucción y catástrofe son los significados de “Shoah”, palabra corta y opaca, como una piedra, elegida por Claude Lanzmann para titular su película: obra monumental de nueve horas de duración, realizada a lo largo de 12 años (entre 1972 y 1985), íntegramente compuesta, en el tiempo presente de la realización, por testimonios de sobrevivientes (incluyendo algunos nazis y polacos residentes en las cercanías de los campos) y desprovista totalmente de imágenes de archivo.

El archivo, para Lanzmann, además de estar compuesto por “imágenes sin imaginación”, como afirmó en algunas ocasiones, sería un conjunto de documentos visuales del pasado que, a diferencia de los testimonios verbales en el presente de las filmaciones, anclados en la verdad de los cuerpos, de sus traumas y de sus voces, podrían ser falsificados o refutados. De acuerdo con Lanzmann, todo procedimiento que necesita, por medio de un documento o imagen de archivo, comprobar aquello que está diciendo, entraría en el régimen de la verificación y de la imputación, e inscribiría el testimonio en la esfera de lo que puede ser probado, impugnado o refutado. De hecho, tal lógica es extremadamente grave cuando se trata del testimonio de un sobreviviente (*superstes*) y no del modelo jurídico del testigo ocular, el tercero en una escena de litigio, en una situación de tribunal (*testis*).<sup>21</sup>

<sup>20</sup> “No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros” (Benjamin: 42).

<sup>21</sup> Sobre la diferencia entre esas dos modalidades testimoniales, *superstes* e *testis*, ver Seligmann-Silva 2010: 81.

Estemos de acuerdo o no, Lanzmann fue evidentemente influenciado por su vasto conocimiento de los archivos, y llegó incluso a usarlo de manera indirecta, a través de sus entrevistados, como en la secuencia con el historiador Raul Hilberg, como señala Simone de Beauvoir.<sup>22</sup> Su equívoco, sin embargo, se encuentra en el hecho de “absolutizar” los documentos, como si fueran imágenes totales, encubridoras de la realidad y manipuladoras de la verdad, en un típico prejuicio metafísico. Pero las imágenes, como insiste Didi-Huberman, no son portadoras de la verdad, sino que son un pedazo de ella, un vestigio siempre incompleto. En ese sentido, el gran engaño de Lanzmann es tomar las cuatro fotografías capturadas por los miembros del Sonderkommando como “documento” o “prueba”, como si esas imágenes testimoniaran ante un tribunal, y no como testimonios visuales del genocidio, fragmentarios y parciales, como todo testimonio.

A pesar de rechazar *Noche y niebla*, y de afirmar en diversas ocasiones, como un sacerdote del Templo, que “no hay imágenes de la Shoah”, reverberación de Gérard Wajcman en su artículo en *Les Temps Modernes*, Lanzmann no logró escapar de los *travellings*, sobre todo de aquellos tomados sobre los rieles. El tren, metáfora obvia de los inicios del cine,<sup>23</sup> es aquí también, como era en *Noche y niebla*, signo del exterminio masivo de los judíos europeos. Sin embargo, en la película de Resnais, a diferencia del despojo y la sobriedad radicales de *Shoah*, los *travellings* involucraban carriles, maquinaria, maquinistas, electricistas y así sucesivamente, vocablos que la propia técnica cinematográfica y su jerarquía militar tomó como préstamo de la cultura, y, por qué no, de la barbarie. Como sabemos, si las teorías de la imagen y de la fotografía

<sup>22</sup> “Curiosamente, la negativa de Lanzmann es refutada en su propio filme, donde recurre, aunque rara vez, a los archivos. La negativa a los archivos es refutada por la declaración del historiador de la Shoah, Raul Hilberg. Teniendo en mano un documento original de los nazis que detallaba el transporte de los trenes de la muerte, Hilberg se pregunta: ‘¿Pero por qué un documento como éste es tan fascinante? Cuando tengo en mano tal documento, sobre todo en lo que se refiere a un documento original, sé que la burocracia de la época lo tuvo, ella misma, entre sus manos. Esto es un artefacto. Eso es lo que queda. Los muertos ya no están aquí’”. Ver Lanzmann, 1997, 2000.

<sup>23</sup> Referencia al filme: *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (Francia, 1895), de los Hermanos Lumière, exhibido en la primera sesión pública pagada de la historia del cine.

están íntimamente ligadas a la idea de la muerte,<sup>24</sup> la relación entre la guerra y el cine es igualmente recíproca.<sup>25</sup>



Figura 8: Claude Lanzmann, *Shoah* (1985).

El resultado de más de una década de trabajo obstinado, obsesivo, paciente y calculado, *Shoah* (1985), desarrolla su método de acuerdo con sus objetivos: revelar, siempre por medio de la palabra de los sobrevivientes, el aspecto burocrático y la dimensión racional de la máquina de muerte nazi. Como un “geógrafo” o “topógrafo”, como se definió el propio Lanzmann, hace de los espacios vacíos y abiertos donde antes funcionaban los campos de concentración y exterminio, el lugar de emer-

<sup>24</sup> La fotografía como “sudario”, “técnica de embalsamamiento”, “presentificación de la ausencia”, “restitución de una desaparición” y “arte crepuscular” fue profundamente formulada por teóricos como André Bazin, Roland Barthes, Maurice Blanchot, Susan Sontag, Philippe Dubois, entre otros. Para una revisión de la cuestión, ver Correia, Maria da Luz. “No negativo: morte e fotografia”. In: M. L. Martins; M. L. Correia; P. Bernardo Vaz & Elton Antunes (Eds.), *Figurações da morte nos média e na cultura: entre o estranho e o familiar*. Braga: CECS, 2016.

<sup>25</sup> De acuerdo con Paul Virilio, en *Guerra e cinema*, “la historia de las batallas es, ante todo, la historia de la metamorfosis de sus campos de percepción”. En Feldman, 2005.

gencia del testimonio de la experiencia traumática. *Shoah*, que no por casualidad tendría el título de *El lugar y el habla*,<sup>26</sup> no es, como puede parecer, una película sobre la memoria como un contenido depositado en el pasado, sino más bien una investigación sobre el propio presente, sobre el Holocausto que sucede en el presente de aquél que enuncia. Porque, en el acto testimonial, el tiempo pasado es siempre tiempo presente.

Diez años después del estreno de *Shoah* en Francia, Georges Didi-Huberman le dedicó un artículo relativamente corto, pero certero, titulado “Le lieu, malgré tout” [El lugar, a pesar de todo] (1995: 36-44) que, según consta, fue bastante apreciado por el propio Lanzmann. A pesar de toda la polémica que siguió después, hartado de cierta histeria e incluso mala fe, su libro, *Images malgré tout*, no deja de ser un desarrollo de la problemática ya apuntada en el texto de 1995. Allí, Didi-Huberman llamaba la atención sobre el gesto emprendido por Lanzmann de retorno al presente de aquellos espacios vacíos, a través de la dimensión material de la presencia, de la voz y, sobre todo, del silencio de los sobrevivientes. Cada silencio, escribe, es pleno y está “cargado de lo inimaginable” (Lanzmann: 41).

Pero el “inimaginable” de Didi-Huberman no es, como sabemos, un impedimento, un dogma, sino un *llamamiento a la imaginación* —elemento fundamental para enfrentarse a las crisis y aporías del testimonio—. En el artículo “Narrar el trauma: la cuestión de los testimonios de catástrofes históricas”, Marcio Seligmann-Silva defiende que “la imaginación es convocada como arma que debe venir en auxilio de lo simbólico para enfrentar el agujero negro de lo real del trauma” (2008:70), que encontraría en la imaginación un medio para su narración. En ese sentido, el autor comenta la sensación de inverosimilitud vivida por sobrevivientes como Primo Levi y Robert Antelme ante el absurdo de la realidad narrada, marcada por una radical desproporción entre la experiencia vivida y la narración que era posible hacer de ella. En *La especie humana*, de 1957, Antelme escribe:

Hace dos años, durante los primeros días que siguieron a nuestro regreso, creo que todos fuimos víctimas de un verdadero delirio. Queríamos hablar, ser escuchados al fin. [...] Sin embargo, desde los primeros

<sup>26</sup> Lanzmann, Claude. “Aqui não existe por que” (2012: 5).

días, nos parecía imposible colmar la distancia que descubríamos entre el lenguaje del que disponíamos y esta experiencia que, para la mayoría de nosotros, continuaba en nuestro cuerpo. ¿Cómo resignarnos a dejar de explicar cómo habíamos llegado a esto? Todavía seguíamos en ello. Y sin embargo, era imposible. Apenas empezábamos a contar, nos ahogábamos. Lo que teníamos que decir empezaba entonces a parecernos a nosotros mismos *inimaginable*.

Esta desproporción entre la experiencia que habíamos vivido y lo que podíamos relatar acerca de ella no hizo más que confirmarse a continuación. Así que efectivamente nos las teníamos que ver con una de esas realidades de las que decimos que superan la imaginación. A partir de ahí estaba claro que sólo mediante la elección, es decir, una vez más mediante la imaginación podríamos intentar decir algo al respecto (9).

Al rechazar cualquier tipo de abstracción y teorización, la finalidad de *Shoah*, según Lanzmann, no era imaginar, explicar o comprender, sino relatar y describir, con tantos detalles como fuera posible, el día a día de la destrucción masiva. Inspirado por el método del historiador Raul Hilberg (“Siempre evité grandes preguntas porque temía respuestas menores”), Lanzmann hace entonces preguntas menores, objetivas, que movilizan la descripción, la rememoración y una actualización de la experiencia en el presente del testimonio, y no simplemente una interpretación o lectura histórica. Para él, en otro posicionamiento más radical, “las explicaciones sólo dan lugar a bajezas”.

Esto porque de acuerdo con su propio postulado:

Hay una obscenidad absoluta en el intento de comprender. No entender fue mi regla inamovible a lo largo de todos los años de filmación de *Shoah*: me aferré a ese rechazo como la única actitud posible, al mismo tiempo ética y práctica. (...) Para encarar el horror de frente, hay que renunciar a todas las distracciones y evasiones, y, en primer lugar y sobre todo, renunciar a la cuestión más falsamente central, la del porqué. “Aquí no existe por qué”: Primo Levi recuerda que un guardia de la SS le enseñó la regla de Auschwitz en el momento exacto de su llegada. Esta ley también vale para todo aquel que asume la responsabilidad de tal transmisión. Porque sólo el acto de transmisión importa, y ninguna inteligibilidad, ningún conocimiento, existe antes de la transmisión. La transmisión es el conocimiento en sí (Lanzmann: 4-5).



Figura 9: Claude Lanzmann, *Shoah* (1985): gesto del maquinista Henryk Gawkowski.

Por medio de un continuo temporal entre pasado y presente como principio formal, *Shoah* trata, por lo tanto, del funcionamiento de la máquina de muerte nazi (descripción a partir del presente), y no del porqué de su existencia (interpretación acerca del pasado). Para Lanzmann, tratar de comprender un acontecimiento sin precedentes como éste sería obsceno, porque sería dimensionarlo dentro de una lógica comprensible, causal y, por lo tanto, aceptable. Por esta razón, el punto de partida de la película es la Solución Final, en 1941 —figurada ejemplarmente por el gesto del maquinista Henryk Gawkowski, responsable de llevar su “carga”, diariamente, hasta el campo de exterminio de Treblinka—, y no el ascenso del nazismo en 1933 en Alemania.

Al seguir esta opción, Lanzmann, como él mismo dice, parte de la “violencia desnuda”, de la “imposibilidad de narrar esta historia”, accionando para ello cierto principio de crueldad. Como escribió con ironía el cineasta Marcel Ophüls: “Si ser un caballero es prioridad máxima de algún documentalista, es mejor que encuentre otra área de trabajo” (2012: 07). Sin embargo, tal principio de la crueldad no se pone en

marcha sólo por la postura, a veces autoritaria, de Lanzmann en escena —como cuando él solicita a sus entrevistados “¡describe, describe!”—, sino también por el modo en que la *película obliga al espectador, a pesar de todo, a imaginar*.

Sin embargo, frente a la compulsión de imaginar el horror, Lanzmann se niega a ofrecer cualquier imagen del pasado, a no ser paisajes de ahora, rostros de ahora, formas del habla de ahora. “Es preciso imaginar, pero sin disponer de imágenes, como si imaginar todo aquello sólo fuese posible a partir de un grado cero de la imagen. Imaginar lo inimaginable sustentándolo como inimaginable, es éste el desafío paradójico lanzado por Lanzmann”, escribe Peter Pál Pelbart en el ensayo “A vergonha e o intolerável—cinema e holocausto” (224).

Estructurado sobre esta paradoja ineludible, *Shoah* se refiere a esa disyunción, ese abismo, entre ver y hablar, describir e imaginar, dar testimonio y creer. No es casual, al inicio de *El informe Karski* (2010), realizado a partir del material bruto de *Shoah*, que Lanzmann cite al filósofo francés Raymond Aron, quien, ante las informaciones que circulaban sobre el genocidio durante la guerra, escribió: “Yo supe, pero yo no lo creí. Y, como yo no creí, no supe”.<sup>27</sup> En *Shoah*, se trata entonces de la obsesión de describir, de la imposibilidad de comprender y, quiera o no Lanzmann, del imperativo de imaginar. “Imaginar lo inimaginable, he aquí lo que *Shoah* muestra que es tan imposible como inevitable” (Pelbart: 224).

### *El hijo de Saúl*

Didi-Huberman ha hecho énfasis en la idea de que el pensamiento, la escritura y el arte deben resistir al sentimiento de imposibilidad. Cuando algo se presenta como impensable o inimaginable, ahí es donde deben trabajar el pensamiento y la imaginación, la mayor de las facultades políticas. “Podemos incluso partir del principio”, dice en una entrevista, “de que no hay representación perfecta de un acontecimiento extremo

<sup>27</sup> En realidad, Raymond Aron escribe en sus *Mémoires* acerca de las cámaras de gas y del asesinato industrial de seres humanos: “(...) no, yo confieso, yo no los pude imaginar, y porque no pude imaginar, no supe”. En Aron :176.

como la Shoah. Pero si nos quedamos en esa posición todo está perdido, porque nos sometemos a lo inimaginable y lo convertimos en algo sagrado. Prefiero decir que podemos intentar imaginar, a pesar de todo”.<sup>28</sup>

Siguiendo ese principio, la filmación de *El hijo de Saúl*, primer largometraje del joven cineasta húngaro László Nemes, motivó al filósofo a escribir una carta al director, publicada como libro, *Sortir du noir* [Salir de la oscuridad], cuando el filme se estrenó en Francia a finales de 2015. “Querido László Nemes”, comienza la carta, “su película es un monstruo”. En 55 páginas, Didi-Huberman disecciona la obra con dulzura, a partir de una lectura estética y ética, que, como el propio movimiento de la película, aparta aquel período de agosto a octubre de 1944 de la oscuridad, del “agujero negro” que significa la imposibilidad de representación de la Shoah.

Inspirado por la polémica en torno a las cuatro fotografías tomadas en Auschwitz, por los manuscritos legados por los miembros de la resistencia de los Sonderkommando, publicados con el título de “Voces bajo las cenizas”, y por la sublevación de octubre de 1944, que culminó en la explosión del Crematorio V de Auschwitz-Birkenau y la muerte precipitada de los insurgentes, Nemes hace visible aquel momento histórico infernal, saliendo tanto de la oscuridad como de la más pura negatividad y abstracción. “Usted no escogió ni el negro radical, ni el silencio radical. Su película es terriblemente impura [...]” (2015: 15). En *El hijo de Saúl*, la imagen, como quería Blanchot (36), nace del espacio de la muerte, pero para restituir —a partir de las cenizas— una desaparición.

Las cenizas, como se sabe, son una figura querida para Walter Benjamin, quien pensaba la actividad de la crítica como una especie de “alquimia” (cfr. Molder 2011) que ve en las cenizas de las obras de arte, en las cenizas de las expresiones de la cultura, es decir, en los restos de mortalidad humana, una llama. Por eso, el interés de Didi-Huberman, en esa larga carta, se dirige al encuentro de las cenizas, de lo que queda, resiste y sobrevive —como la intermitencia del brillo de luciérnagas en la oscuridad—.<sup>29</sup> En la entrevista “Alguns pedaços de película, alguns

<sup>28</sup> Entrevista a Didi-Huberman en *O Globo*, 2013.

<sup>29</sup> Didi-Huberman, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

gestos políticos”, que acompaña la publicación brasileña de *Cortezas*, Didi-Huberman es enfático al defender que una “política de la supervivencia” no se hace sin una “política de la resistencia” (2017b: 107), ya que el deseo de los miembros del Sonderkommando de que sus testimonios, escritos y visuales, sobrevivan mediante la certeza de la muerte, convivía junto a la planificación de un levantamiento en el sentido más estricto.

Ganadora de una Palma de Oro en Cannes en 2015 y de un Oscar a la Mejor Película Extranjera en 2016, *El hijo de Saúl* vino al mundo con una sorprendente repercusión crítica,<sup>30</sup> incluyendo, evidentemente, algunos reproches. En cambio, en Francia, Alain Fleischer, en respuesta a Didi-Huberman, publicó *Retour au noir* (“Regreso a la oscuridad”)<sup>31</sup> y, en Brasil, Marcio Seligmann-Silva consideró que la trama “proyecta la película al campo del mito” (2016), deshistorizándose. Evidentemente, aquí no hay espacio para discutir a profundidad tales críticas. Lo que nos interesa es cómo *El hijo de Saúl*, al arrojar luz sobre un vasto bagaje de debates y polémicas, que se remontan al propio advenimiento del cine moderno y a la historia de la crítica cinematográfica, actualiza y elabora el debate entre forma y política, ética y estética, que ha marcado el cine producido en la posguerra.

Como vimos, desde *Noche y niebla* (1955), de Resnais, pasando por *Kapo* (1960), de Pontecorvo, y por *Shoah* (1985), de Lanzmann, entre tantos otros títulos que podrían ser citados y discutidos, el extenso debate que involucra críticos, teóricos y cineastas, será elaborado, de manera audaz, por *El hijo de Saúl*. Con rigor y coraje, Nemes se enfrenta, cara a cara, con el más paradigmático de los acontecimientos —cuya representación posible será, forzosamente, parcial e incompleta.

Al situar su película entre agosto y octubre de 1944, en Auschwitz-Birkenau, el director, desde el primer plano de *El hijo de Saúl*, eligió al personaje húngaro Saul Ausländer como su protagonista, de modo

<sup>30</sup> Ver Feldman, Ilana. “O irrepresentável no filme *O filho de Saul*”. *Caderno Ilustríssima*, Folha de S. Paulo, 28/02/2016.

<sup>31</sup> Provocador, Fleischer pregunta: “Si *El hijo de Saúl* es considerado como una obra maestra sobre Auschwitz, se debe comprender que ya es tiempo de interesarse por otros asuntos y que la Shoah ha pasado finalmente de la historia a la historia del arte?” (Fleischer 2016).

que todo será oído y visto a partir de su escucha y su punto de vista. Al rechazar la banalidad realista y la indecencia del melodrama en el contexto del exterminio concentracionario, el director opta por un lenguaje riguroso, de una parcialidad radical: al igual que el protagonista, no vemos “el” campo y no tenemos acceso a ninguna forma de totalidad de lo que sucede.



Figura 10: László Nemes, *El hijo de Saúl* (2015).

Parte de este efecto de restricción del campo visual se debe a la pantalla cuadrada, en el formato reducido del 1:37, y a la utilización de una única lente objetiva de 40 mm, que, además de contraponerse al exceso de visibilidad del cinemascope, producen en el espectador una sensación de asfixia y confinamiento. El formato restringido, casi cuadrado, también hace referencia, podemos suponer, al formato 6x9 de aquellas cuatro fotografías tomadas por miembros del Sonderkommando. Al colocar la cámara sobre el cuerpo de Saúl, y a su espalda, nuca y rostro siempre en primer plano, todo el “resto” de la imagen nos llega en fragmentos, en general fuera de foco o fuera de campo, como pilas de cuer-

pos y gritos humanos pronunciados en diversas lenguas y dialectos.<sup>32</sup> Para el espectador, aún peor que estar allí, es imaginar.

Ocurre que Saúl, con quien no es posible establecer relación de identificación alguna, a pesar de optar por primeros planos y planos cerrados, ya está deshumanizado, como del otro lado del campo simbólico —“ya estamos muertos”, dice. En calidad de miembro del Sonderkommando, Saúl forma parte del grupo que se prepara, en medio de incesantes y atroces tareas, para la sublevación de octubre de 1944, la cual, como sabemos, será masacrada. Mientras tanto, el instante de captura de las cuatro fotografías del crematorio V es escenificado por primera vez en la historia del cine.

En una de sus actividades de “rutina”, Saúl —interpretado con magistral apatía por el poeta húngaro Géza Röhrig—<sup>33</sup> elige como hijo a un niño que, tras sobrevivir a la cámara de gas, es asesinado por un oficial nazi. Para evitar que el cuerpo de ese hijo simbólico sea violado o incinerado, Saúl lo roba y, desesperadamente, en medio de toda la insana cotidianidad del exterminio, intenta darle un entierro que sea, por decirlo de alguna manera, digno. Aquí, la tragedia colectiva y la locura personal asumen aires de parábola bíblica, que de ningún modo, nos parece, inscribirían la película en el territorio deshistorizante del mito.

Si bien podríamos aludir a la tragedia *Antígona*, por su trama, la película parece dialogar, de manera más evidente con los cuentos jasídicos, alegóricos, de la tradición judía, que tienen como tema en general la propia narrativa: el deber de la transmisión y la importancia del *Kadish*, la oración a los muertos —que necesariamente nos hace pensar en *Ka-*

<sup>32</sup> Considerando el filme como “espléndido” y “raro”, el crítico y editor Eduardo Escorel informa en su crítica, en el blog de la revista *Piauí*, que en el filme se habla en ocho lenguas, incluso en diferentes tipos de Yiddish, de acuerdo con la región de origen de quien habla. “*El hijo de Saúl* procura indicar que, en el infierno del campo, la lengua era, tal vez, la única morada que las personas podían tener, tal como Nemes declaró” (Escorel, 2016).

<sup>33</sup> Géza Röhrig, poeta húngaro radicado en los Estados Unidos, es, él mismo, hijo adoptivo y protagonista de una historia personal conmovedora. Nacido en Budapest, se convirtió en huérfano de padre a los cuatro años de edad, siendo enviado a vivir en un orfanato. A los 12 años, fue adoptado por una familia húngara judía, cuyo abuelo adoptivo era un sobreviviente de Auschwitz. Fue en un primer viaje al campo de exterminio, durante una estancia de un mes, en que alquiló una habitación en una ciudad vecina, como Röhrig escribió su primer libro de poemas. Ver Anderman 2016.

*dish por el hijo no nacido*,<sup>34</sup> del escritor, también húngaro, Imre Kertész—. El propio Didi-Huberman clasifica la película de Nemes como un “cuento alegórico”, afirmando que el realizador habría inventado, entre la precisión documental y una dimensión de la leyenda, un “cuento documental” (2017: 49).

Paradójicamente, esa alegoría, el reconocimiento del hijo —símbolo de continuidad y trascendencia, aunque muerto—, permite a Saúl establecer un lazo singular con la vida en una situación en que toda singularidad había sido anulada. Esa alegoría, el deseo alucinado de enterrar a un niño muerto, salvándolo de la incineración —con toda la verosimilitud posible—, permite a Saúl, a partir de una dosis de imaginación, reinscribirse en la historia para, justamente, “sobrevivir”. Si tomamos en cuenta que, para la tradición judía, la inscripción del nombre en la sepultura es uno de sus momentos estructurantes, salvar a un muerto de la anulación más extrema y radical sería salvar a toda la humanidad.

Como saben los descendientes de los judíos exterminados en las cámaras de gas; los parientes de los desaparecidos políticos durante las dictaduras civiles-militares en América Latina y las madres de los jóvenes, en general negros y pobres, ejecutados y enterrados como indigentes en las periferias de las grandes ciudades brasileñas, donde no hay sepultura no puede haber luto, y donde no hay luto no hay sanación. No es por otra razón que, según el helenista Jean Pierre Vernant, la palabra griega *sèma* tiene como significación originaria la de “tumba” y, sólo después, la de “signo”, ya que la tumba es signo de los muertos. Tumba, signo, palabra escrita, imagen: todos luchan contra el olvido.

Por último, sería posible afirmar que después de *El hijo de Saúl* la querrela en torno a lo “inimaginable” y lo “irrepresentable” nunca más será la misma, ya que la aprobó el propio Claude Lanzmann, aceptando así la posición de Georges Didi-Huberman. En mayo de 2015, tras el premio en Cannes, Lanzmann declara que “*El hijo de Saúl* es la anti-*Lista de Schindler*”,<sup>35</sup> en referencia a la película homónima de Steven Spielberg, que el documentalista rechazara duramente por “trivializar”

<sup>34</sup> Kertész, Imre. *Kadish: por uma criança não nascida*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

<sup>35</sup> “Le Fils de Saul’ est l’anti-‘Liste de Schindler’”. *Télérama*, 24/05/2015. Entrevista concedida a Mathilde Blotière.

el Holocausto en un texto publicado en *Le Monde* en marzo de 1994, titulado “Holocausto, la representación imposible”. Este debate, sin embargo, tan posible como necesario, está lejos de darse por terminado.

\*

De las cuatro imágenes tomadas por miembros del Sonderkommando en aquel agosto de 1944, sabemos que una de ellas fue duplicada en *Noche y niebla* y, más recientemente, tres de ellas fueron reencuadradas por el propio Museo de Estado de Auschwitz-Birkenau, para que pudieran servir mejor como “información” o “documento”, en una supresión problemática —como resalta Didi-Huberman— del gesto de aquél que, sabiendo que desaparecería como testigo, decidió transmitirnos su trágico testamento.

Al final, reencuadrar las imágenes, omitir su marco negro, suprimir sus condiciones de producción, nos genera la sensación de que habrían sido tomadas desde el exterior —y, si son tomadas desde el exterior, podemos concluir, habrían sido tomadas por un nazi—. Esta es la radical problemática ética, política y estética planteada por el conflicto entre la toma de posición y la posterior manipulación de esas imágenes. Por eso, ya que la imagen no es un icono, una representación, documento o prueba de verdad, sino un gesto, un “acto colectivo” (Didi-Huberman 2014: 66) históricamente situado, debemos responder a ese acto con otro acto: nuestra propia mirada. No es por otra razón que, según el filósofo francés, la manera en que miramos, describimos y comprendemos una imagen es, a fin de cuentas, un gesto siempre político (2017b: 106).

Para Georges Didi-Huberman, el gesto del fotógrafo clandestino fue, al final, tan simple como heroico, porque al colocarse al interior de una cámara de gas, justamente donde los SS lo obligaban, día tras día, a descargar los cadáveres de las víctimas asesinadas, “él transformó, por algunos cuantos segundos robados, el *trabajo* servil, su trabajo de esclavo del infierno, en un verdadero *trabajo de resistencia*” (2014: 53). De esta forma, Didi-Huberman se pregunta: ¿su acto de testimoniar no debería ser comprendido como un minúsculo desplazamiento del trabajo de muerte al *trabajo de mirar*?

Reencuadradas por el Museo de Auschwitz-Birkenau, duplicadas en *Noche y niebla*, negadas en *Shoah*, problematizadas en *Cortezas* y escenificadas en *El hijo de Saúl*, esas imágenes, clandestinas y sobrevivientes se sublevan, rasgan el archivo y lo hacen murmurar.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR. “Crítica cultural e sociedade”, en Cohn, Gabriel (ed.) *Theodor Adorno*. São Paulo: Ática, 1986.
- AGAMBEN, GIORGIO. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ANTELME, ROBERT. *A espécie humana*. Rio de Janeiro: Record, 2013 [*La especie humana*. Madrid: Arena Libros, 2001].
- BENJAMIN, WALTER. “Sobre o conceito de história”, en *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996 [trad. e introducción de Bolívar Echeverría. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Itaca/Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008].
- BLANCHOT, MAURICE. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- DANEY, SERGE. “O travelling de Kapo”, en *Revista de Comunicação e Linguagens*, n°23. Lisboa, Edições Cosmos, 1996.
- DANZINGER, LEILA. “Shoah ou Holocausto: a aporia dos nomes”, en *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da Universidade Federal de Minas Gerais*. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, out. 2007.
- DERRIDA, JACQUES. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. “Le lieu malgré tout”, en *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°46, avril-juin 1995. *Cinéma, le temps de l'histoire*. 36-44, en <[http://www.persee.fr/doc/xxs\\_0294-1759\\_1995\\_num\\_46\\_1\\_3152](http://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1995_num_46_1_3152)>.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. “Georges Didi-Huberman fala sobre imagens e memórias do Holocausto”. *O Globo*, 16/03/2003. Entrevista concedida a Guilherme Freitas, en <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/georges-didi-huberman-fala-sobre-imagens-memorias-do-holocausto-489909.html>>.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003 [trad. cast. de Mariana Miracle. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004].
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *A sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Sortir du noir*. Paris: Minuit, 2015.

- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Cascas*. São Paulo: Ed. 34, 2017a [trad. cast. de Mariel Manrique y Hernán Marturet. *Cortezas*. Santander: Shangrila, 2014].
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. “Alguns pedaços de película, alguns gestos políticos”. Entrevista concedida a Ilana Feldman, en *Cascas*. São Paulo: 34, 2017b.
- ESCOREL, EDUARDO. “O filho de Saul: esplendido e raro”. Blog Questões cinematográficas, revista *Piauí*, 11/03/2016, en <<http://piaui.folha.uol.com.br/questoes-cinematograficas/filho-de-saul-esplendido-e-raro/>>.
- FARGE, ARLETTE. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009.
- FLEISCHER, ALAIN. *Retour au noir – Le cinéma de la Shoah: quand ça tourne au tour*. Paris: Éditions Leo Scheer, 2016.
- FELMAN, SHOSHANA. “Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino”, en Seligmann-Silva, Márcio; Nestrovski, Arthur (Orgs.) *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- FELDMAN, ILANA. “O irrepresentável no filme *O filho de Saul*”. Caderno Ilustríssima, Folha de S. Paulo, 28/02/2016, en <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/02/1743669-o-irrepresentavel-no-filme-filho-de-saul.shtml>>.
- FELDMAN, ILANA. “A arma, o olho, o espetáculo”. *Revista Tropicó*, 2005, en <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2738,1.shl>>.
- FUKS, BETTY B. “YHVH, o estrangeiro dos estrangeiros”, en *Freud e a Judeidade – a vocação do exílio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- GAGNEBIN, JEANNE MARIE. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GARDNIER, RUY. “O cinema faz política: Gillo Pontecorvo”. *Contracampo*, 22, en <<http://www.contracampo.com.br/22/kapoeopolitica.htm>>.
- GODARD, JEAN-LUC, RIVETTE, JACQUES, ROHMER, ERIC. “Hiroshima, notre amour”. *Cahiers du Cinéma*, n.71, 1960.
- GUERRIN, MICHEL. “Claude Lanzmann, écrivain et cinéaste. La question n’est pas celle du document, mais celle de la vérité”. *Le Monde*, 19.01.2001.
- LANZMANN, CLAUDE. *Shoah*, préface de Simone de Beauvoir. Paris: Gallimard, Folio, 2000.
- LANZMANN, CLAUDE. “La question n’est pas celle du document, mais celle de la vérité”. *Le Monde*, 19.01.2001. Entrevista concedida a Michel Guerrin.
- LANZMANN, CLAUDE. “Aqui não existe por que”. Livro que acompanha o DVD do filme Shoah. Instituto Moreira Salles, 2012.
- LANZMANN, CLAUDE. “*Le Fils de Saul* est l’anti-‘*Liste de Schindler*’”. *Télérama*, 24/05/2015. Entrevista concedida a Mathilde Blotière, en <<http://www.telerama.fr/festival-de-cannes/2015/claude-lanzmann-le-fils-de-saul-est-l-anti-liste-de-schindler,127045.php>>.

- LAUB, DORI. “Truth and testimony: the Process and the struggle”, en Caruth, Cathy (ed.) *Trauma. Explorations in memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- LIEBMAN, STUART (ed.) *Claude Lanzmann’s Shoah: Key Essays*. Oxford University Press, 2007.
- LINDERBERG, SYLVIE. *Nuit et brouillard. Un film dans l’histoire*. Paris: Odile Jacob, 2007.
- KERTESZ, IMRE. *Kadish: por uma criança não nascida*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- MOLDER, MARIA FILOMENA. *O químico e o alquimista – Benjamin, leitor de Baudelaire*. Lisboa: Relógio D’água, 2011.
- MOULLET, LUC. “Sam Fuller: nos passos de Marlowe”. *Cahiers du Cinéma*, n. 93, 1959.
- OPHULS, MARCEL. “Trens estreitamente vigiados”. Libreto editado por José Carlos Avellar, no âmbito da programação de cinema do Instituto Moreira Salles. Rio de Janeiro, outubro de 2012.
- PAGNOUX, ÉLISABETH. “Reporter photographe à Auschwitz”. *Les Temps Modernes*, vol. 56, n° 613 (mars-mai 2001): 84-108.
- PELBART, PETER PÁL. “A vergonha e o intolerável – cinema e holocausto”, en *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- PENNA, JOÃO CAMILO. “Representar o irrepresentável?”, en *Sentido dos lugares. Abralic*. Associação Brasileira de Literatura Comparada. Ata do XI Congresso Internacional Abralic 2006. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2006.
- RIVETTE, JACQUES. “De l’Abjection”. *Cahiers du Cinéma*, n° 120, 1961.
- SELIGMANN-SILVA, MÁRCIO. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- SELIGMANN-SILVA, MÁRCIO. “Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas”, en *Psicologia clínica* vol. 20 no.1, Departamento de Psicologia da PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2008.
- SELIGMANN-SILVA, MÁRCIO. “O testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes”, en *Proj. História*, São Paulo, (30, jun. 2005): 71-98.
- SELIGMANN-SILVA, MÁRCIO. “O filho de Saul, de László Nemes: um novo mito de Auschwitz?”, en *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos* da Universidad Federal do Minas Gerais. Belo Horizonte, v. 10, n. 18, maio 2016.
- SHAFTO, SALLY. “Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*”, en *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 44, 2004, mis en ligne le 15 janvier 2008, en <<http://1895.revues.org/2022>>.

WACJMAN, GÉRARD. “De la croyance photographique”, en *Les Temps Modernes*, vol. 56, n° 613 (mars-mai 2001): 46-83.

• ILANA FELDMAN

Es doctora en Cine por la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidade do São Paulo (USP), con una pasantía en el Departamento de Filosofía, Artes y Estética de la Université Paris 8. Tiene un postdoctorado en Teoría Literaria por el Instituto de Estudios del Lenguaje de la Lengua (Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) y actualmente es posdoctoranda en la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidade do São Paulo, con una investigación sobre cine, testimonio, trauma y duelo.