

*Arturo Lozano Aguilar*

# VÍCTIMAS Y VERDUGOS EN *SHOAH*, DE C. LANZMANN

Genealogía y análisis de un estado  
de la memoria del Holocausto



**PUV**  
UNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

VÍCTIMAS Y VERDUGOS EN *SHOAH*,  
DE C. LANZMANN

GENEALOGÍA Y ANÁLISIS DE UN ESTADO  
DE LA MEMORIA DEL HOLOCAUSTO

## HISTÒRIA / 182

### DIRECTORES

Mónica Bolufer Peruga (Universitat de València)  
Francisco Gimeno Blay (Universitat de València)  
Pedro Ruiz Torres (Unibversitat de València)

### CONSEJO EDITORIAL

Pedro Barceló (Universität Postdam)  
Peter Burke (University of Cambridge)  
Guglielmo Cavallo (Università della Sapienza, Roma)  
Roger Chartier (ehess)  
Rosa Congost (Universitat de Girona)  
Mercedes García Arenal (csic)  
Sabina Loriga (ehess)  
Antonella Romano (cnrs)  
Adeline Rucquoi (ehess)  
Jean-Claude Schmitt (ehess)  
Françoise Thébaud (Université d'Avignon)

VÍCTIMAS Y VERDUGOS EN  
*SHOAH*,  
DE C. LANZMANN

GENEALOGÍA Y ANÁLISIS DE UN ESTADO  
DE LA MEMORIA DEL HOLOCAUSTO

Arturo Lozano Aguilar

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

*Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso previo de la editorial.*

© Del texto, el autor, 2018

© De esta edición: Publicacions de la Universitat de València, 2018

Publicacions de la Universitat de València

<http://puv.uv.es>  
[publicacions@uv.es](mailto:publicacions@uv.es)

Ilustración de la cubierta: Hynek Moravec,  
*Campo de concentración Auschwitz II Birkenau* (2005)

Diseño de la cubierta: Celso Hernández de la Figuera  
Fotocomposición, maquetación y corrección: Letras y Píxeles, S. L.

ISBN: 978-84-9134-254-0

*Para Yolanda,  
Darío, Ariela y Violeta*

## ÍNDICE

PERSISTENCIA E HISTORICIDAD DEL CANON.  
A MODO DE PRÓLOGO, *Vicente Sánchez-Biosca*

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN

PERSONAJES APARECIDOS EN *SHOAH*

PRECISIONES AL USO DE REFERENCIAS

PRIMERA PARTE. VÍCTIMAS

CAPÍTULO I. GENEALOGÍA DE LA REPRESENTACIÓN DE LA  
VÍCTIMA JUDÍA

Inmediata posguerra (1945-1960)

El surgimiento de la víctima judía (1961)

CAPÍTULO II. REPRESENTACIÓN DE LAS VÍCTIMAS EN *SHOAH*

El entorno de las víctimas

Víctimas sin zonas grises

La víctima en *Shoah*

SEGUNDA PARTE. VERDUGOS

CAPÍTULO III. GENEALOGÍA DE LA REPRESENTACIÓN DE LOS  
VERDUGOS

De vencidos a culpables. Los dirigentes nazis en el  
banquillo de Núremberg

Los vínculos de los dos imaginarios de posguerra con el  
inicio de la Guerra Fría

La banalidad de los verdugos. Eichmann en Jerusalén

## CAPÍTULO IV. REPRESENTACIÓN DE LOS VERDUGOS EN *SHOAH*

El entorno de los verdugos

Sobre la burocracia y los verdugos banales

Verdugos

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

## PERSISTENCIA E HISTORICIDAD DEL CANON. A MODO DE PRÓLOGO

No solo la belleza; también el horror tiene su canon. Respecto al Holocausto, dicho canon sufrió un giro sin precedentes con la aparición en las pantallas francesas, y muy pronto del mundo entero, de *Shoah* (1985), el film en cuya documentación, realización y montaje Claude Lanzmann había invertido quince años de vida. Un film que sobrepasaba las nueve horas de duración y de cuyo largo proceso de rodaje fueron surgiendo, cual *oportunas* sorpresas, nuevas películas que, según nos decía su autor, tenían su lugar asignado desde el principio como obras independientes. Así verían la luz, prolongando el efecto *Shoah*, *Un vivant qui passe* (1997), *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* (2001) y *Le dernier des injustes* (2013). Película decisiva, *Shoah* fue también, por tanto, germinal y duradera para abordar el exterminio judío a mano de los nazis, sobre todo por su decisión de desprenderse de otros paraguas bajo los cuales había sido tratada (o encubierta) la cuestión, como la historia de los campos de concentración, la ideología nacionalsocialista o el curso de la Segunda Guerra Mundial. Ante esa pieza de orfebrería tan rigurosamente construida fueron inclinándose historiadores y sociólogos, filósofos y psicoanalistas, testigos y víctimas.

Se convirtió así *Shoah* en un verdadero acontecimiento. Pocas veces -si alguna hubo- un producto cinematográfico ha sido tan uniformemente aclamado fuera del ámbito que es propio a un film. Francia primero, a cuyo estreno asistió el mismísimo presidente François Mitterrand; más tarde, Estados Unidos, que la celebró en presencia de preclaros e influyentes espectadores como Philip Roth o Elie Wiesel. Hubo, ciertamente, algunas tímidas reservas u opiniones críticas, como aquella de Tzvetan Todorov que reprochaba al film su explícita decisión de rehusar la comprensión de los hechos; la verdadera misión -añadía el ilustre pensador búlgaro y francés- que correspondía a un intelectual. Pero tales voces fueron ahogadas sin necesidad de recurrir a la artillería pesada. Y el deslumbramiento público realzó todavía el carácter de acontecimiento que adquirió el documental.

Hubo algo todavía más sorprendente. La custodia de la exégesis del film quedó en manos de Lanzmann, al igual que sus archivos guardaban cientos de horas de rodaje. La firmeza y robustez intelectual del autor, el prestigio de su condición de heredero de Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir y el control de una prestigiosa revista como *Les Temps Modernes* (que él mismo pasó a dirigir en 1986 tras décadas de colaboración en sus páginas) fueron decisivos para esta canonización. No lo fue menos su pertinacia incombustible, ese espíritu de iluminado tenaz que había salvado cuanto escollo se había interpuesto en su camino desde principios de 1970 y que no habría de ceder, consciente y convencido (y no son términos sinónimos) de la magnitud de su obra. En otras palabras, Lanzmann presentó y tuteló *Shoah*: su palabra y su conocimiento profundo, su audacia formal y su infatigable perseverancia determinaron la *correcta* interpretación de *Shoah* durante años. Sorprendentemente, la literatura crítica fue unánime (o casi) y por lo general citaba las palabras de su autor

como exergo y argumento de autoridad; incluso publicó extensos artículos suyos en libros de análisis e interpretación. También aquí rara vez la historia de una obra artística presenta tal uniformidad –al menos, en los dominios públicos influyentes– desde Israel hasta Estados Unidos, desde Francia hasta países periféricos para el estudio del Holocausto. *Shoah* se convirtió en modelo no solo del tratamiento de la «solución final», sino también de la filmación de supervivientes y testigos, de la forma de afrontar las imágenes de un genocidio y, a la postre, de lo incompatible entre el uso de la voz testimonial y el recurso a la imagen de archivo. Como por ensalmo, la voz *Shoah* acabaría sustituyendo a la connotación sacrificial de Holocausto, en Francia sobre todo, si bien jamás lo logró en Estados Unidos.

No tardaría mucho el autor en pontificar extendiendo su riguroso y meditado proyecto a los métodos de otros cineastas, condenando sin paliativos el uso del material de archivo para representar el Holocausto. Imparables, sus adalides dieron un paso al frente abalanzándose, abanderados tras esta nueva *Bilderverbot*, contra aquellos osados como Georges Didi-Huberman cuando en 2001 se propuso analizar las cuatro conocidas fotografías producidas en el verano de 1944 por el *Sonderkommando* de Birkenau. La condena cayó sobre él y, más todavía, sobre Clément Cheroux, comisario de la exposición titulada *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1939)*, aun cuando su título hacía explícito que su objeto no se limitaba a la solución final ni a la cuestión judía.

La historia de *Shoah* es, por tanto, bien particular: obra colosal, nacida de un radical giro en la representación del Holocausto en una coyuntura en la que los dispersos sujetos que más próximos habían estado del exterminio todavía se hallaban en condiciones de relatar sus experiencias, acaso

por última vez, corría el peligro de convertirse en a-histórica. Durante décadas, *Shoah* fue inexpugnable y rechazaba al invasor con su impenetrable armadura, la intemperancia de su autor y una literatura nacida de la admiración pero convertida poco a poco en *doxa*. Surgiendo de los accidentes de la historia y de una lucha denodada por vencer el silencio, *Shoah* y su autor acababan aspirando, voluntaria o involuntariamente, a la eternidad. ¿Qué cabía añadir a lo dicho acerca del film si se aguardaba la sanción de Lanzmann que, por demás, preservaba los detalles de cada secuencia, sus brutos y sus descartes; en suma, su fuera de campo?

Ese tiempo -alargado como una sombra al atardecer- ya concluyó. Y *Shoah*, film sin duda prodigioso, ha tenido que inscribirse en la historia, reconocerse marcado por el horizonte de expectativas del que nació, entre principios de los años setenta y mediados de los ochenta del siglo pasado. Como documento, los historiadores habrán de explotarlo en sus pormenores y no solo en su condición de pieza compacta; como lugar de memoria, será celebrado por su potencial de condensación llamado a servir de reconocimiento (lugar de memoria) para una parte de la comunidad de supervivientes no siempre tratada con respeto, menos aún con reconocimiento, por las comunidades judías de la posguerra; como documental modélico, se convertirá en ejemplo por excelencia para explicar a emergentes cineastas cómo enfrentarse con una víctima (también con un verdugo o un testigo) cuando se evoca un traumático pasado, qué dosis de respeto, empatía y hostigamiento deben convertirse en *forma de filmación* y cómo esos sentimientos se articulan con un deber sacralizado en Occidente, el «deber de memoria» es decir, cuáles son los límites del derecho de *arrancar* su testimonio a un ser cicatrizado por la aflicción. En todos estos casos, *Shoah* es todavía, en su calidad de obra, artística y/o

documental, a la vez una pieza de archivo y un archivo en sí mismo.

El libro de Arturo Lozano que el lector tiene entre sus manos -*Víctimas y verdugos en Shoah (Claude Lanzmann, 1985). Genealogía y análisis de un estado de la memoria del Holocausto*- es una indagación valerosa sobre la obra de Claude Lanzmann que se atreve a levantar la mirada más allá del horizonte de su autor, sin por ello perderle el respeto ni escucharlo con cuidado; un libro que mira alrededor de la obra fílmica en busca también de aquellos lazos que la monumentalidad de la obra había logrado invisibilizar. No solo eso. Inscribe el film en la historia y las fuentes que le preceden (las imágenes, los testimonios, la historiografía, los traumas, la justicia, los diversos presentes que actúan de ganzúa para la interpretación del pasado). En pocas palabras, devuelve a la historia una obra que la resquebrajó -como una catástrofe- por su originalidad y quizá soñó no regresar a ella. Cuando Arturo Lozano me propuso el estudio exhaustivo y minucioso de *Shoah* para su tesis doctoral (de esto hace ya mucho tiempo), yo yacía todavía bajo el deslumbramiento de una obra que se me antojaba infranqueable y que había logrado borrar sus conexiones con el entorno. Jamás se lo expresé así, pero creí que la empresa estaba condenada a una fidelidad parroquiana a su autor y el itinerario de Lozano quedaría doblegado a la paráfrasis, no carente -esto sí- de inteligencia y originalidad. Los años pasaron y la inexorable historización mencionada más arriba fue abriéndose camino de forma lenta, pero inexorable. Dicho en términos más precisos, el tiempo dio la razón a Arturo y me la quitó a mí. Este libro es el resultado de un esfuerzo por abordar, desde el prisma de la mirada de una obra-monumento, la mayor catástrofe de la Europa contemporánea: el exterminio judío emprendido -y casi consumado- por los nazis. El lector hará bien en conocer en detalle la obra y seguir el hilo de sus

razonamientos minuciosos, pero hallará también en estas páginas, claves para interpretar, desde la atalaya del siglo XXI, lo que fue el llamado Holocausto.

No es por azar si el libro menciona en su título la pareja víctimas y verdugos. Porque Lozano penetra en un film que rechaza la cronología, apuesta por formas cercanas al mito, aspira a la performatividad, y lo analiza desde el prisma de esa dialéctica compleja. Pero además el título contiene otra clave: el término *genealogía*. Este subraya la necesidad de devolver el film a esa red tan compleja de causas y efectos que denominamos historia, desenterrar sus nexos contemporáneos y proyectarlo hacia adelante. La tercera voz que no debiera olvidarse es la de análisis. Este nos devuelve a una evidencia que el *acontecimiento Shoah* consiguió diluir: *Shoah* es una obra de arte en lo que esta tiene de aspiración a la redención y de trascendencia, pero también en lo que moviliza de puesta en escena, montaje, composición, uso del sonido directo, movimientos de cámara, formas de filmar los rostros, los documentos y los paisajes, de captar los estridentes y los desoladores silencios.

Cualquier analista de una obra de creación es consciente de que dicha obra sobrevivirá a su análisis. Por esta razón, los análisis necesitan ser reavivados como parte de una historia -ciertamente más fugaz-, pero historia a la postre. Con todo, la saturación académica de nuestros días nos precipita a menudo en una jungla de publicaciones entre las cuales resulta difícil discernir la recitación de mantras y el lenguaje de oficio propio de una época, de separar los estudios que perdurarán, para ser retomados por nuevos analistas, de aquellos que quedarán como testimonio de una jerga -sin lugar a dudas sintomática, pero poco más- de su tiempo. El libro de Arturo Lozano es uno de esos textos que ayudan a *ver*, que se adhieren a la obra de la que nos hablan desprendiéndose de ella estratégicamente para

ayudarnos a descubrir sus bambalinas, sus deudas, la proyección que no le fue dado a su autor pensar. Esa tarea, meticulosa y honesta, es lo que conocemos como *historia de las imágenes*: el reconocimiento y el ejercicio crítico de las imágenes como parte (y no solo como ilustración) de la historia.

Valencia, noviembre de 2017

*Vicente Sánchez-Biosca*  
Universitat de València

## AGRADECIMIENTOS

El presente libro es consecuencia de un proyecto que me ha acompañado durante muchos años y que tuvo como primer objetivo una tesis doctoral. Muchos amigos y familiares me han prestado un apoyo vital durante este largo trayecto y sé que su generosidad sabrá perdonar que no dé cuenta detallada de todos ellos, lo que no merma mi profundo agradecimiento. Sí mencionaré a todos aquellos cuya implicación, además de su aliento constante, se ha inscrito en el propio trabajo.

Hace más de veinte años, un azar me condujo a una clase de Vicente Sánchez-Biosca. Su brillo intelectual deslumbró mis primeros pasos, su paciencia y generosidad condujeron mis trabajos iniciales. Tuve la gran fortuna de que me invitase a participar en un proyecto fascinante que él dirigía, *Archivos de la filmoteca*. Quince años de colaboración diaria dan cuenta de una relación tan profunda como larga. No es casual que recuperase esta empresa cuando fueron arramblados los proyectos comunes y Vicente acompañara mis pasos por estas páginas. Es una mínima justicia que su nombre prologue esta obra cuando su influencia la encuentro en tantas palabras.

No hubiera sido tan grande mi suerte en *Archivos de la filmoteca* de no haber encontrado allí a Vicente J. Benet. El paso de los años me brindó la oportunidad de aprender inmensamente de su lucidez. Su temple y capacidad para llevar adelante proyectos de gran calado han resultado ejemplares para mí. Sus intervenciones en diferentes momentos de este trabajo han sido de gran importancia.

Sonia García López y Marina Díaz son dos grandes amigas que me han acompañado durante muchos años. Las risas compartidas ya justificarían mi agradecimiento, pero recuerdo muy especialmente el apoyo de su amistad excepcional en los momentos difíciles. Su confianza y palabras de ánimo son parte de este proyecto. Sus lecturas y correcciones mejoraron notablemente una versión temprana.

Stuart Liebmann dio pruebas de su generosidad y pasión intelectual cuando, desde el otro lado del Atlántico, me fue enviando libros, referencias y ánimos.

Pedro Ruiz Torres, apasionado presidente de mi tribunal de tesis, aportó su exigencia intelectual a una lectura minuciosa que completó mi primer trabajo. También fue quien me invitó a presentar el manuscrito a Publicacions de la Universitat de València, donde Vicent Olmos y Juan Pérez Moreno cuidaron de él de acuerdo con el prestigio editorial que han cosechado.

Las últimas correcciones de este libro se mezclaron con la pérdida de un ser adorado, Consuelo Lozano, a quien todo se lo debo. La tristeza del momento solo puede ser mitigada con la dicha de haber sido inmerecido depositario de su amor excepcional desde mis primeros días.

Entre nuestras conversaciones iniciales, Yolanda me descubrió *Shoah*. Siempre conté con su apoyo, incluso en las circunstancias más adversas. Supo acompañar la determinación con un corazón todavía más grande que su sonrisa. Y allí, entre nosotros, Darío, Ariela y Violeta

retrasaron felizmente la realización de esta investigación. El incipiente interés de Darío, la confianza amorosa de Ariela y la promesa de Violeta de leerse este libro cuando sea mayor colman de sentido personal las palabras escritas. Yolanda, como siempre, será quien les alcance el libro y los reconforte cuando muchas de las cosas que aquí lean les sean tan incomprensibles como espantosas.

# INTRODUCCIÓN

## EL ACONTECIMIENTO *SHOAH*

*Shoah* fue estrenada el 21 de abril de 1985 en el inmenso teatro L'Empire de París. Si el marco ya era poco habitual para el estreno de una película, más extraordinaria resultó la presencia del entonces presidente de la República, François Mitterrand, encabezando el *tout Paris* que se dio cita en la sala. Las características particulares de la sesión cinematográfica también resultaron reseñables por sí mismas: una película de 566 minutos, cuya proyección comenzó a la una del mediodía y concluyó a las dos y media de la madrugada, un total de trece horas y media con descanso incluido.

El evento obtuvo la centralidad en las agendas mediáticas francesas. El mismo día del estreno y durante su proyección, Claude Lanzmann era entrevistado en directo en el estudio de Antenne 2 para el telediario de mayor audiencia en Francia. Los poco más de tres minutos y medio de entrevista supusieron las primeras valoraciones públicas sobre la película. Las preguntas del presentador, Bernard Pradinaud, y la periodista cultural, France Roche, reflejaron el panorama de recepción para la película; las respuestas de Claude Lanzmann, la insuficiencia de los conceptos previos

para comprender un fenómeno cinematográfico como *Shoah*.

Bernard Pradinaud: ... Es una película que dura nueve horas y media y que es una serie de testimonios sobre la Segunda Guerra Mundial y, más concretamente, sobre el exterminio del pueblo judío en los campos de concentración...

Claude Lanzmann: En los campos de exterminio.

Bernard Pradinaud: Según usted, ¿no es lo mismo?

Claude Lanzmann: En absoluto, no tienen nada que ver. Es lo que explico a lo largo de toda la película  
...<sup>1</sup>

El diálogo no es anecdótico. El presentador se hacía eco de un estado de la memoria en Francia en el que la Segunda Guerra Mundial y los campos de concentración constituían el marco en el que fue exterminado el pueblo judío. El genocidio de los judíos ya era un hecho singular y reconocido, pero su recuerdo se había injertado en la larga memoria francesa de la guerra y, sobre todo, del universo concentracionario. La película venía a corregir esos relatos que indiferenciaban campos de concentración y de exterminio.

El entrevistador dio paso a France Roche con un comentario a propósito de la inusual duración de la película. La periodista, tras declarar que no era el primer film en francés con una duración semejante, resaltaba su singularidad:

France Roche: ... Pero *Shoah* es una película completamente diferente de todo lo que se ha hecho sobre el asunto. No se trata de un reportaje retrospectivo sobre los campos de exterminio, sino de una obra de creación a través de la cual se

reflexiona y en la que los acontecimientos se encuentran contados, explicados y sentidos al mismo tiempo.

Claude Lanzmann: Y revividos, esencialmente revividos. Porque... no es una historia en la que personas encorbatadas, en su despacho, cuentan sus recuerdos. Los recuerdos son débiles. He elegido a protagonistas capaces de revivir aquello y, para revivirlo, han tenido que pagar el precio más alto, es decir, sufrir al contarme de nuevo esta historia.

Lanzmann matizaba nuevamente la singularidad destacada por la periodista. *Shoah* no era una película en la que los acontecimientos se encuentran contados, explicados y sentidos al mismo tiempo, sino que los hechos son revividos sin la distancia impuesta por el recuerdo. Si su primera intervención se refería a una modificación temática de la memoria, esta tenía como centro su ética y estética.

La última pregunta del entrevistador sobre el extraño título da pie para que Lanzmann muestre su confianza en la celebridad que obtendrá la película y la ruptura marcada con toda esa cultura del recuerdo nombrada internacionalmente como Holocausto.

Bernard Pradinaud: ¿Qué significa el título?

Claude Lanzmann: Mire, podría contestarle... voy a contestarle dos cosas. Primero, en cierta manera, esto no tiene ninguna importancia, pues no son los nombres los que dan la celebridad, sino la celebridad la que hace a los nombres célebres y *Shoah* va a ser muy conocida. Sin embargo, respondo a su cuestión. *Shoah* es el término hebreo para nombrar precisamente lo que pasó y quiere decir en hebreo la tempestad, el desastre, la

catástrofe, la aniquilación, la destrucción absoluta, por lo que no tiene la connotación sacrificial de Holocausto. Holocausto, se ofrece un cordero en holocausto, y en hebreo esa connotación no existe.

Los tres minutos de máxima audiencia ya sirvieron para marcar una ruptura de la película con las formas de la memoria precedentes: con el marco conmemorativo concentracionario en el que había sido incluido el exterminio de los judíos, con la habitual forma del recuerdo y con toda la concepción sacrificial y redentora del Holocausto. La celebridad de la película sustanciaría en el término *Shoah* esa nueva manera de recuperar el acontecimiento.

La presencia del cineasta en el telediario francés resultaba injustificable por su carrera cinematográfica. Claude Lanzmann era un cineasta de vocación tardía.<sup>2</sup> *Shoah* suponía su segunda película y la primera había tenido escasa repercusión fuera del restringido circuito del cine documental. Además de la imperiosa atención que el film reclamaba para sí mismo,<sup>3</sup> la relevancia de Lanzmann en el panorama intelectual parisino justificaba su presencia en el plató televisivo. Organizador de la Resistencia en el Lycée Pascal de Clermont-Ferrand y maquis antes de cumplir los 20 años, contaba con las medallas de la Resistencia, la Legión de Honor y la Orden Nacional al Mérito. Licenciado en Literatura y Filosofía enseñó en la Universidad de Berlín y dirigió el Centro Cultural Francés en la capital alemana en 1949. A partir de 1952 se incorporó a la nómina de colaboradores habituales de la revista dirigida por Jean Paul Sartre *Les Temps Modernes*, además de escribir para numerosas publicaciones. Ese mismo año inició una relación sentimental con Simone de Beauvoir que terminó en 1959, aunque los unió una estrecha amistad de por vida. La misma que mantuvo con Sartre hasta su

fallecimiento. A la muerte de Simone de Beauvoir en 1986, Lanzmann recogió la dirección de la revista que sus dos antiguos amigos habían dirigido. En los años sesenta firmó, junto con otros intelectuales franceses, el «Manifeste des 121», en el que defendía el derecho a la insumisión contra la guerra de Argelia, y destacó por su compromiso político en favor de la descolonización. También de esa época datan sus primeros textos sobre el conflicto árabe-israelí, y en 1967 coordinó un número extraordinario, de más de mil páginas, en *Les Temps Modernes* que reunió escritos de autores árabes e israelíes sobre el conflicto.

A la relevancia de la personalidad del cineasta se sumaba la actualidad del tema. Hacía años que un fenómeno de primera magnitud agitaba el debate intelectual, político, periodístico y académico en Francia. Tras numerosas cartas enviadas al periódico francés *Le Monde*, Robert Faurisson, profesor de Literatura en la Universidad de Lyon, publicó en 1979 un libro que cuestionaba la existencia de las cámaras de gas en los campos de exterminio y la veracidad del genocidio judío. La más contundente de las respuestas académicas llegó del historiador francés Pierre Vidal-Naquet, en 1981, mediante un libro titulado *Les assassins de la mémoire*.<sup>4</sup>

La sanción de la película recién estrenada correspondió a la figura intelectual de mayor renombre en la Francia de la época, Simone de Beauvoir. El 29 de abril de 1985, víspera del estreno en las salas comerciales, la autora firmaba en *Le Monde* una larga crítica titulada «La mémoire de l'horreur». La calidad literaria y la brillantez del análisis de la pluma de Beauvoir marcaron los primeros pasos de la recepción crítica de la obra. El artículo fue el elegido por el propio director para el prólogo de la publicación de los diálogos del film que apareció ese mismo año. La más célebre y citada crítica iniciaba su análisis reconociendo la dificultad de

escribir sobre la película: «No es fácil hablar de *Shoah*», y finalizaba con el siguiente párrafo:

Como todos los espectadores, mezclo el pasado con el presente. Ya he dicho que es en esta confusión donde reside el lado milagroso de *Shoah*. Añadiría que jamás hubiera imaginado una alianza semejante de horror y belleza. Ciertamente, la segunda no encubre a la primera, no se trata de esteticismo: al contrario, esta la ilumina con tanto ingenio y rigor que tenemos plena conciencia de contemplar una gran obra. Una auténtica obra maestra (Lanzmann, 1985: 10).

Desde su epicentro parisino, el éxito de *Shoah* se extendió por toda Francia. Deben ser tenidas en consideración todas las características anticomerciales de la película -género documental, pero sobre todo una duración que suponía un muy costoso tiraje de copias y una gran rigidez para los estándares comerciales de proyección- para hacerse una idea del hito que supuso ser estrenada en tres grandes salas de la capital.

Internacionalmente, el estreno del film siguió el modelo francés. Eventos que concentraban a importantes personalidades del mundo intelectual y periodístico, cuyas críticas se convertían en un llamamiento a ver la película. En septiembre de 1985, Lanzmann era invitado a una proyección de la película en Oxford, organizada por un instituto de estudios judeo-polacos para especialistas internacionales en la materia. Además de reunir a relevantes personalidades del mundo del exilio polaco - Leszek Kolakowski, entre ellos- y del periodismo y la universidad, del congreso de Oxford saldrían elogiosas reseñas de Timothy Garton Ash -veinte páginas en *New York Review of Books*-, Neal Ascherson en *The Observer* o Abraham Brumberg en *The New Republic*.<sup>5</sup> Empezaba así

una carrera internacional que tendría especial relevancia en Estados Unidos.

Previamente al estreno norteamericano de *Shoah*, el 23 de octubre de 1985, el distribuidor americano Daniel Talbot<sup>6</sup> organizó pases privados para personas concernidas por la temática de la película. De entre las relevantes figuras judías neoyorkinas del mundo de la cultura que asistieron a estas proyecciones destacan Philip Roth, Elie Wiesel e Irving Howe. La recepción crítica fue unánime y la cinta permaneció veintiséis semanas en el cartel del Cinema Studio de Nueva York. Debido al excesivo coste de las copias, el recorrido de la película por el resto del país se focalizó en las ciudades con mayor presencia judía: Chicago, Los Ángeles, Cleveland, San Francisco... Requiere una mención especial la proyección en Skokie, un suburbio de Chicago. En una sala con dos mil butacas, la obra reunió a su director con la más nutrida comunidad de supervivientes del Holocausto de Estados Unidos. El visionado se convirtió en una prioridad para las comunidades judías que o bien intentaron proyectarla en cines cercanos o bien recorrieron kilómetros para verla en las ciudades donde fue estrenada. En ningún otro país su éxito fue comparable al conseguido en Estados Unidos, como prueba la retransmisión televisiva de *Shoah* en la cadena nacional PBS el 27 de abril de 1987, seguida por diez millones de telespectadores.

El elogioso acuerdo de crítica y público convirtió la película en el fenómeno audiovisual del Holocausto de mediados de los ochenta. Pero, con su obra, Claude Lanzmann no había pretendido establecer únicamente una representación exitosa del exterminio de los judíos europeos, sino también un canon en su acercamiento al hecho. Su decidida intervención en el terreno de la memoria, su original forma de representar el acontecimiento y la dimensión que alcanzó su lanzamiento convirtieron *Shoah* en una forma canónica de la memoria

del exterminio de los seis millones de judíos. La estrecha guardia de su creador en torno a la película y su vigorosa decisión de vigilancia de las formas de recordar lo que en breve, consecuencia del éxito del film, comenzaría a ser conocido internacionalmente como la Shoah, marcarían la posteridad de la obra cinematográfica.

## LA POSTERIDAD DE *SHOAH*

La posteridad de la película no ha seguido el habitual camino de los grandes hitos cinematográficos que pasan de las salas a los anales de la historia del cine. Más de treinta años después de su aparición, la cinta conserva una gran vigencia como modelo de referencia en la representación del Holocausto. La actualidad de su propuesta ética y estética es sostenida por dos grandes líneas discursivas. La primera se sustenta en la interpretación de la propia película y la segunda, y complementaria, en las periódicas denuncias de transgresiones a los principios de *Shoah* en otros acercamientos al Holocausto. El enunciador máximo de ambas no es otro que el propio cineasta.

### *La interpretación de Shoah*

Repasar la abundancia de trabajos y talentos que se han ocupado de *Shoah* resultaría interminable; sí cabe, por el contrario, generalizar sobre cómo estas interpretaciones han destacado cuestiones de gran interés en un terreno previamente acotado por el director. Este espacio delimitado de interpretación queda reflejado en una cuestión nominativa que entronca con la respuesta dada por Lanzmann a la pregunta del entrevistador televisivo sobre el significado de tan extraño título.

El acontecimiento sobre el que versaba la obra ya tenía un nombre concreto reconocible mundialmente, Holocausto. Las razones de su adopción no se debían a su etimología, sino al impacto mediático internacional que supuso *Holocaust*, serie televisiva dirigida por Marvin J. Chomsky en 1978. La serie bautizó el hecho histórico, al tiempo que lo convirtió en tema de toda una naciente industria cultural, lo que necesariamente conllevó una banalización de su tratamiento. Desde la emisión de la serie hasta la actualidad, el Holocausto se ha convertido en tema de las expresiones culturales más triviales,<sup>7</sup> que han encontrado en el suceso real toda la intensidad emocional para elevar a su máxima potencia las posibilidades melodramáticas y *kitsch* de acercamiento a su público masivo. Así pues, el término *holocausto* también se convirtió en una denominación que implicaba un estilo de narración. Pese a que en su breve intervención en Antenne 2 hubiera justificado su título por la inadecuación etimológica del término, Lanzmann, como tendremos ocasión de ver en el apartado siguiente, ya había manifestado su profundo rechazo por esta forma de representar el acontecimiento.

Semanas antes de su estreno, la película, según el testimonio del propio director, carecía de título. La ventaja del término *Shoah* era su completa opacidad, un significante, sin significado conocido para la inmensa mayoría de espectadores no familiarizados con el hebreo, que se imponía como una ruptura con ese objeto ya perfectamente identificado por toda una moda conmemorativa como Holocausto. El uso de la denominación *Shoah*, desde el estreno del film, se ofrece como término alternativo para referirse a la destrucción de los judíos europeos, pero también impone unos preceptos en su forma de recordar. Desde su nominación, *Shoah* pretendía establecer un vínculo directo y original con el

acontecimiento, ignorando las formas de representar moldeadas en los anteriores cuarenta años.

Si este primer gesto del cineasta ya reclamaba la atención de los críticos y analistas sobre la exclusividad de su película en su relación con el acontecimiento, el transcurso de los años no fomentó la reflexión de autores lejanos al círculo del director. En 1990 se publicaron en Francia dos obras colectivas sobre el film. Coordinado por Michel Deguy, *Au sujet de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, recogía veintiún artículos ya publicados. La presencia del cineasta era abrumadora y pocos escritos quedaban fuera de su órbita más cercana. Un repaso no exhaustivo demuestra que la pluralidad de perspectivas no era un principio rector de la antología. Cinco textos, además de una breve presentación del volumen, estaban firmados por Claude Lanzmann, también la traducción del más extenso de los trabajos -noventa páginas de las trescientas dieciséis-, y otro era la presentación oficial del cineasta en la entrega de un premio. La presencia de *Les Temps Modernes*, revista que en aquel entonces dirigía, con la cesión de colaboradores cercanos que participaron en el libro, y la reedición de artículos aparecidos originalmente en sus páginas dejaron al descubierto la lealtad que Lanzmann zurció en torno a los postulados de su obra. El párrafo que cierra la breve presentación, escrita por el propio Lanzmann, evidencia el tema que homogeneiza las distintas aportaciones:

El carácter inaugural y fundacional del film, su estatus de acontecimiento original, magníficamente detectados e identificados por algunos de los autores de este libro,<sup>8</sup> nacen de esta sumisión inequívoca a una exigencia mucho más acuciante y urgente que la del recuerdo.

«*Shoah*» le film. *Des psychanalystes écrivent* era el otro volumen colectivo, impreso también ese mismo año, que agrupaba escritos del influyente círculo psicoanalista parisino. La obra parecía recoger una invitación del propio Lanzmann, quien ya había publicado dos escritos sobre su película en la *Nouvelle Revue de Psychanalyse*. Un tema transversal a la mayor parte de los artículos era la representación y enunciación del trauma, aspecto muy querido al cineasta y a su afirmación paradójica acerca de la irrepresentabilidad del acontecimiento.

La tutela del creador sobre el análisis de su obra promovió la aceptación y repetición de conceptos que hicieron furor. Inefabilidad, irrepresentabilidad, los no lugares de la memoria, la renuncia a cualquier explicación... son conceptos legítimos, e incluso productivos, en el vocabulario paradójico de la poética de un creador, pero de escasos resultados en su traslación al terreno del analista, mueca reiterativa que no transmitía el encanto del original ni explicaba su gracia. Vicente Sánchez-Biosca ya lo expuso al referirse al explícito rechazo del cineasta a comprender el acontecimiento:

Es curioso que tan radical decisión (renunciar a los principios racionales de la explicación y sumirse en el círculo concéntrico de la reproducción del trauma) no haya despertado apenas reacciones críticas. Muy pocos autores han cuestionado su método: la renuncia al esfuerzo de comprensión que es, al fin y al cabo, la tarea del historiador y del intelectual mismo (Sánchez-Biosca, 2004: 121).

Planteamientos semejantes a los formulados por Sánchez-Biosca, que escapen del terreno interpretativo acotado por el realizador y que se aventuren en el análisis o cuestionamiento de la película, solo conocemos en otros

textos de Tzvetan Todorov y algunos de los recogidos en una selección mucho más ponderada editada por Stuart Liebman.<sup>9</sup> Análisis exhaustivos y extensos, que estudien la obra desde una perspectiva no tautológica de la poética ampliamente expuesta por el realizador, no hemos tenido ocasión de leer ninguno.

### *Polémicas sobre cómo representar el exterminio*

Un factor determinante para la vigencia del canon *Shoah* ha sido la participación frecuente en la esfera pública de Claude Lanzmann con sus opiniones respecto a eventos relacionados con la representación de la destrucción de los judíos europeos. La autoridad del cineasta provenía del unánime reconocimiento obtenido por su película y sobrepasaba el reducido campo cinematográfico para convertirse en un auténtico custodio de la memoria del Holocausto.

Ya fuera un texto clásico sobre los campos de concentración de la cinematografía francesa, *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1955), o alguna novela reciente sobre el exterminio de los judíos -*Les bienveillantes* (*Las benévolas*, Jonathan Littell, 2006), ganadora del premio Goncourt; o *Jan Karski* (Yannick Haenel, 2009), galardonada con el Prix du roman Fnac y Prix Inteallié-, raras son las producciones culturales de cierta importancia alrededor del recuerdo o representación del exterminio que no hayan obtenido la validación o rechazo del director. Imposible recoger todas las polémicas en las que se ha visto inmerso el cineasta sin desbordar el limitado marco introductorio en el que nos hallamos, por lo que nos centraremos en los dos temas subyacentes a las más ruidosas querellas. Estas diatribas selectas estarían justificadas por las dos transgresiones mayores, según el canon *Shoah*, que puede cometer una representación sobre el genocidio de los judíos