



SESIÓN 22
24 DE MAYO DE 2012

SOBIBÓR, 14 OCTUBRE 1943, 16 HEURES

(SOBIBÓR, 14 DE OCTUBRE
1943, 16 HORAS)

Claude Lanzmann. Francia. 2001.

Presentación y coloquio
a cargo de Arturo Lozano,
secretario de redacción de la revista
Archivos de La Filmoteca.

SOBIBÓR,
14 OCTUBRE 1943,
16 HEURES¹

La representación del exterminio según Lanzmann

“No es fácil hablar de *Shoah*. La película tiene magia y la magia no se puede explicar. Tras la guerra, hemos leído muchos testimonios sobre los guetos y sobre los campos de exterminio; quedamos conmocionados. Pero, después de ver la extraordinaria película de Claude Lanzmann, somos verdaderamente conscientes de que no sabíamos nada. A pesar de todos nuestros conocimientos, la experiencia, con todo su espanto, quedaba a considerable distancia de nosotros. Por primera vez, podemos vivirla en nuestra cabeza, en nuestro corazón, en nuestra carne. Se convierte en algo nuestro. Ni mera ficción, ni estricto documento, *Shoah* logra esta recreación del pasado con una impresionante economía de medios: lugares, voces, rostros. El gran arte de Claude Lanzmann consiste en hacer hablar a los lugares, resucitarlos a través de las voces y, más allá de las palabras, expresar lo indecible mediante los rostros. El montaje de Claude Lanzmann no obedece a un orden cronológico; yo diría –si se puede emplear esta palabra aquí– que es una construcción poética. Nunca hubiera podido imaginar semejante alianza entre el horror y la belleza. Desde luego, la segunda no es capaz de tapan al primero, no se trata de esteticismo: al contrario, el brillo y el rigor con que esta lo ilumina nos advierte de que estamos ante una gran obra. Una obra maestra en estado puro.”

Simone de Beauvoir

Shoah (1985), la obra cumbre de Claude Lanzmann, se abre con las siguientes palabras del superviviente Simon Srebnik: “No se puede contar esto. Nadie puede representarse lo que pasó aquí. Imposible. Y nadie puede comprenderlo”. A continuación, durante las siguientes nueve horas y media de película, Lanzmann se lanza a representar el exterminio de los judíos. Y en esta paradoja se mueve la mayor parte de su obra: entre lo irrepresentable y la necesaria representación del acontecimiento más traumático del siglo XX.

El genocidio judío supone el punto de ruptura del Occidente moderno: cuestiona toda la tradición ilustrada que había guiado a Europa hasta la Segunda Guerra mundial y lastra todo el futuro de posguerra. El cine, como señala Godard en su *Histoire(s) du cinéma*, sufrirá la venganza de la masacre real y nada volverá a ser lo mismo. Las imágenes de los noticiarios sobre los campos de concentración resquebrajaron los modos de representar del cine y de sus fracturas nació el cine moderno. Este, en palabras de Serge Daney, contiene un saber sobre los campos de concentración, es una escritura del desastre.

Desde las imágenes desgarradoras de la liberación de los campos de concentración



en 1944 y 1945 hasta la aparición de *Shoah* en 1985, el genocidio perpetrado por los nazis fue ampliamente abordado por el cine, en toda suerte de géneros y estilos (desde documentales hasta comedias y películas pseudoeróticas, pasando por melodramas convencionales).

La apuesta de Lanzmann propone una tábula rasa de toda esta tradición representativa de la catástrofe y, en sus declaraciones, abomina tanto de las ficcionalizaciones más exitosas como de los documentales con metraje de archivo. Así pues, la banalización de la representación cinematográfica del exterminio se habría producido fundamentalmente a través de dos vías bien diferenciadas.

La primera, inmediata a la liberación de los campos de concentración, se asentó sobre la pedagogía del horror puesta en marcha por las potencias aliadas. La estrategia pasaba por filmar los cuerpos devastados de los muertos y los supervivientes de los campos de concentración sin ocultar nada al ojo, con afán de documentar la barbarie nazi y como prueba incriminatoria contra los verdugos que en breve serían llevados a juicio. Por una parte, la imagen neutra se consideraba como el documento más fiel de la criminalidad nazi, y por otra, con la firme decisión de difundir universalmente estas imágenes y de utilizarlas en los programas de reeducación de la población alemana, se confiaba en su capacidad pedagógica, en que el visionado del horror produjera una enseñanza moral.

La segunda no tendría como principal apoyatura el *shock* visual de la primera, sino la integración narrativa más convencional de la tragedia en películas comerciales. El tema no encontró rápido acomodo en las películas hollywoodienses y debió esperar hasta 1959 –*El diario de Ana Frank* (G. Stevens)– para que una película de gran repercusión se centrara en el genocidio judío. El apogeo llegaría con la serie televisiva *Holocausto* (M. Chomsky, 1979). El éxito descansaba en

una trama melodramática que potenciaba al máximo la identificación del espectador con las víctimas del exterminio.

A través de sus declaraciones y su obra, Lanzmann renegará de estas tradiciones cinematográficas y se lanzará a la búsqueda de una poética que represente el exterminio sin caer en la banalización.

Ética y estética

El punto de partida para entender el trabajo artístico de Lanzmann surge del planteamiento historiográfico de Raül Hilberg, figura capital de la investigación histórica sobre el Holocausto y personaje destacado en *Shoah*. Raül Hilberg propone, como primer paso en su acercamiento al estudio del Holocausto, dejar de lado los grandes temas y centrarse en el estudio de las que, en principio, son mínimas cuestiones, para organizarlo de manera que, si bien es imposible explicar lo sucedido, conseguir describirlo lo más fielmente posible. El Holocausto es irreductible a resúmenes generales, ya que estos devienen necesariamente una ridiculización de la barbarie.

La traducción de esta máxima al campo cinematográfico se concreta en dos rechazos explícitos y rotundos. Ninguna imagen de archivo da cuenta ajustadamente del exterminio en las cámaras de gas, porque –argumenta Lanzmann– no hay imágenes del gaseamiento propiamente dicho, pero también –como resulta evidente en toda su obra– porque no hay una imagen símbolo que transmita ese saber imposible. La segunda exclusión prohibiría la fácil identificación narrativa con la víctima. El sufrimiento de las víctimas es inimaginable para el espectador y su obra se esforzará en no franquear fácilmente el abismo que media entre supervivientes y espectadores. Ni ver es saber, ni llorar junto a las víctimas es comprender su sufrimiento. En palabras de Lanzmann, “el holocausto es único porque

se encuentra rodeado de llamas, de un límite que no debe ser traspasado porque el horror absoluto es imposible de transmitir: pretender hacerlo es ser culpable de la más grave transgresión”.

Los recursos utilizados por Lanzmann se enmarcarán en dos características propias del cine moderno: la desconfianza en la relación transparente que había establecido el cine clásico entre la realidad y su representación a través de la imagen y el rechazo de la identificación del espectador en la narración canónica del cine anterior.

Además de la exclusión de cualquier imagen de archivo en *Shoah*, las primeras secuencias de la película ejemplifican a la perfección el cuestionamiento de la imagen. Simon Srebnik, superviviente del campo de exterminio de Chelmno, camina por la campiña polaca en silencio. La cámara hace panorámicas de una pradera cubierta de hierba con unos árboles al fondo. La imagen resulta tan bella como banal. Tras un largo silencio, Simon asiente con la cabeza e inicia su testimonio: “Es difícil de reconocer, pero fue aquí... sí, éste era el lugar”. Sí, éste era el lugar de donde nadie volvía, donde llegaban los camiones de gas, donde las llamas subían hasta el cielo, donde fueron asesinadas 400.000 personas. La intención resulta evidente, la imagen por sí sola es incapaz de revelar nada sobre la verdad de lo que allí sucedió. Y así será a lo largo de toda la película: las imágenes, en su inmensa mayoría, resultarán triviales y será el testimonio de los supervivientes, testigos y verdugos, así como la puesta en escena de Lanzmann, quien vaya desvelando la tragedia oculta tras esas imágenes que nada cuentan en primera instancia.

La identificación narrativa se verá impedida por las estrategias discursivas de Lanzmann. El primer gesto, y a él será fiel en toda su obra, es no ofrecer una traducción simultánea de los testimonios. Será el testigo quien hable en su propia lengua, la mayor de las veces incomprendible para el gran público (yiddish y polaco mayormente), y solo a continuación una traducción nos ofrecerá la versión comprensible para nosotros y para el entrevistador (Lanzmann). El gesto, además de ser respetuoso para el testigo y sus palabras, interpone una distancia difícilmente salvable entre él y el espectador. Otros recursos empleados por Lanzmann irán en la misma dirección: los testimonios se presentarán de manera fragmentaria, intercalados, incluso a veces sin que la imagen muestre sus rostros; la insistencia obsesiva del entrevistador en detalles aparentemente nimios, en otros casos traumáticos, pero sin permitir que el superviviente ofrezca un relato completo de su experiencia impedirá de manera definitiva la identificación espectral con las víctimas.

Sobibór, 14 octobre 1943, 16 heures

El que hasta el momento hayamos hablado de *Shoah* y no de *Sobibór* es porque la segunda se integra en lo que podríamos denominar programa *Shoah*. El proyecto se gestó en 1973 y el estreno de la primera película, *Shoah*, no llegaría hasta 1985. Durante este periodo el autor filmó más de 250 horas con testimonios de supervivientes, testigos y verdugos. La entrevista a Yehuda Lerner en *Sobibór*, al igual que la larga entrevista con Maurice Rossel que daría lugar a *Un vivant qui passe* (1997), es parte del material filmado durante esos años, concretamente en 1979, pero que no fue montado en la versión final de *Shoah*. Para el montaje definitivo de *Sobibór*, Lanzmann filmaría en el presente los lugares por los que transitó Yehuda Lerner en su peripecia (Gueto de Varsovia, diversos campos de trabajo y Sobibor).

Las características abordadas anteriormente a propósito de *Shoah* dan perfecta cuenta de la poética de Lanzmann que también rige en *Sobibór*. Sin embargo, quedan por desentrañar los motivos por los que Sobibor no encontró su espacio en la primera y por qué, a diferencia de *Shoah*, estamos ante un relato unitario de una experiencia individual.

Si bien las dos películas abordan el mismo acontecimiento histórico –el exterminio de los judíos–, los temas son antagónicos: *Shoah* se centra exclusivamente en el exterminio del pueblo judío, *Sobibór*, por el contrario, se ocupa de la insurrección exitosa de los judíos contra sus verdugos en el campo de exterminio de Sobibor. Esta divergencia temática marcará las diferencias estilísticas de *Sobibór* frente a *Shoah*.

El propio Lanzmann explicita, en el texto inicial que abre la película, el motivo que anima *Sobibór*:

“La revuelta de Sobibor es el ejemplo paradigmático de lo que he llamado la reapropiación de la fuerza y la violencia por los judíos [...] Es cierto que una tradición milenaria de exilio y persecución no había preparado a los judíos, en su mayoría, para el ejercicio de la violencia que requiere dos condiciones indisociables: una disposición psicológica y un saber técnico, una familiaridad con las armas”.

Anteriormente a este texto, encontramos una suerte de pregenérico que marcará una puesta en escena muy diferente a *Shoah*, hasta el punto de contravenir su más explícita restricción. La primera imagen es una imagen de archivo, un documento visual: una fotografía muestra a un oficial nazi haciendo el saludo fascista ante los ataúdes de los guardianes SS de Sobibor. El rechazo a toda imagen de archivo para

representar la suerte de los judíos en *Shoah*, no se hace extensible a la representación de la ejecución de los guardianes. No se plantea aquí la inadecuación del documento visual con el acontecimiento histórico, mucho menos que esta violencia sea irrepresentable. El carácter traumático del exterminio de los judíos, que implicaba una ruptura con el lenguaje convencional, no tiene cabida en *Sobibór*.

Tras un breve silencio, una voz en *off* (Lanzmann) pregunta a Yehuda Lerner, en primerísimo plano, “¿había matado usted antes?”, a lo que Lerner, una vez traducida la pregunta al yiddish, contestará: “No, no había matado a nadie”. Como se verá más tarde en la película, este fragmento es un extracto de su narración que ha sido dispuesto al inicio y de manera aislada por el director: el suceso narrativo ha sido convertido en el momento simbólico que aglutina la experiencia de Yehuda Lerner. En consonancia con el texto de Lanzmann sobre la apropiación de la violencia, este símbolo incide sobre el acontecimiento mítico²: la conversión de las víctimas en héroes, la conquista de la libertad a través de la violencia.

La otra gran diferencia es que la narración de Yehuda Lerner es un relato íntegro de su experiencia del cautiverio y la liberación. En *Shoah*, por la imposibilidad de dar cuenta cabal de la barbarie y de su sinsentido, los testimonios eran incapaces de integrarse en una narración, de transformar el acontecimiento en experiencia. Aquí estamos ante todo lo contrario, los avatares del relato se integran en una enseñanza no únicamente personal, sino incluso en una experiencia que transformará al pueblo judío. Es la voz del propio Lanzmann quien cerrará la narración personal de Lerner dotándola de

un sentido trascendental: “Nos detenemos aquí. Es demasiado bello cuando dice que se derrumbó en el bosque. Lo que sigue es una aventura de la libertad”.

Arturo Lozano Aguilar

[1] Estas líneas tienen una deuda especial con Vicente Sánchez-Biosca. Durante más de 16 años su brillantez y generosidad han sido una guía intelectual de primer orden. Suyos son también dos textos clave sobre *Sobibór*: “La representación y lo inhumano. *Sobibor. 14 octobre 1943, 16 heures* (C. Lanzmann)” *Quintana*, nº 6, 2007, pp. 139-148; y “Rhétorique du témoignage, fictions des traces: voix et images de Sobibor”, en Soubotnik, Michael (coord.). *Vivre l'Histoire*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2012 (próxima aparición). Otra referencia en castellano se puede encontrar en Zunzunegui, Santos. “Poder de la palabra: las películas de Claude Lanzmann sobre el Holocausto”, *Letras de cine*, nº 7, 2003, pp. 54-59.

[2] La utilización de la palabra mito nada tiene que ver aquí con la verdad o falsedad de un acontecimiento, sino con el momento originario en el que se produce una transformación que fundará el porvenir.





EN LA VIDEOTECA

videoteca_ivac@gva.es
<http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/>

LANZMANN EN LA VIDEOTECA

Shoah (1985)
Un vivant qui passe (1999)
Sobibor, 14 de octubre 1943, 16:00 horas (Sobibór, 14 octubre 1943, 16 heures, 2001)

CINE Y CAMPOS DE CONCENTRACIÓN

Noche y niebla (Nuit et Brouillard, Alain Resnais, 1955)
El diario de Ana Frank (The Diary of Anne Frank, George Stevens, 1959)
Holocausto (Holocaust, Marvin J. Chomsky, 1978)
La decisión de Sophie (Sophie's Choice, Alan J. Pakula, 1982)
Escape de Sobibor (Escape from Sobibor, Jack Gold, 1987)
La lista de Schindler (Schindler's List, Steven Spielberg, 1993)
El tren de la vida (Train de vie, Radu Mihaileanu, 1998)
La vida es bella (La vita è bella, Roberto Benigni, 1999)
El pianista (The Pianist, Roman Polanski, 2002)
Los falsificadores (Die Fälscher, Stefan Ruzowitzky, 2007)

LAS IMÁGENES DEL EXTERMINIO

Frontline. Memories of the Camps (Sidney Bernstein, 1985)
Más allá de la alambrada: "La memoria del horror" Mauthausen 1939-1945 (Pau Vergara, 2004)

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN BIBLIOTECA Y VIDEOTECA

C/ Doctor García Brustenga, 3 - Valencia

Te proponemos una bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de Básicos Filmoteca, consultable a través de los servicios de Videoteca y Biblioteca del IVAC. Puedes encontrar muchas más publicaciones y obras cinematográficas relacionadas en nuestro catálogo en línea.

EN LA BIBLIOTECA

ivac_documentacion@gva.es
<http://opac.ivac-lafilmoteca.es>

LIBROS

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
LANZMANN, Claude. *Shoah*. Paris: Fayard, 1993.
LIEBMAN, Stuart. *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2007.
LOZANO AGUILAR, Arturo. *La Memoria de los campos: el cine y los campos de concentración nazis*. València: Ediciones de la Mirada, 1999.
LOZANO AGUILAR, Arturo. *Nuit et Brouillard. Entre la memoria y la historia: Tesis*. València: Dpto. de Teoría de los Lenguajes, Facultat de Filología, Universitat de València, 1998.
MONICELLI, Francesco; SALETTI, Carlo. *Il Racconto della catastrofe; il cinema di fronte ad Auschwitz*. Verona: Cierre, 1998.
SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*. Madrid: Cátedra, 2006.

ARTÍCULOS

BLOUIN, Patrice; NOUCHI, Frank; TESSON, Charles. "Entretien Claude Lanzmann: sur le courage", *Cahiers du cinéma*, nº 561, octubre 2001.
FRAPPAT, Hélène. "Les chemins de la liberté", *Cahiers du cinéma*, nº 561, octubre 2001.
GIAVARINI, L. "Sur le héros de Sobibor", *Cahiers du cinéma*, nº 565, febrero 2002.
JAMES, Nick. "Cannes 2001: What's the Story, Moaning Glory", *Sight and Sound*, vol. 11, nº 7, julio 2001.
MIKLES, Laetitia. "Sobibór, 14 octobre 1943, 16 heures", *Positif*, nº 489, noviembre 2001.
NOUCHI, Franck. "Le jour où fut sauvée l'humanité", *Cahiers du cinéma*, nº 558, junio 2001.

RECURSOS EN LÍNEA

ZUNZUNEGUI, Santos. "Poder de la palabra", *Letras de Cine*, nº 7, 2003. [<http://letrasdecine.blogspot.com.es/search?q=Sobibor>]
SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. "La representación y lo inhumano", *Quintana*, nº 6, 2007. [<http://www.usc.es/arte/quintana/quintana6/sanchezbiosca.pdf>]

Además de los fondos del IVAC, puedes consultar la web del United States Holocaust Memorial Museum [<http://www.ushmm.org>], donde encontrarás multitud de textos, videos y fotografías de archivo sobre el Holocausto.

ORGANIZA



ivac.gva.es

visita nuestra web para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades del IVAC