



Memoria y exterminio en *Le Dernier des injustes* (Claude Lanzmann, 2013)

Por Rafael Tassi Teixeira

Resumen

Este artículo intenta observar la cuestión del método fílmico en *Le Dernier des injustes* (2013), uno de los últimos trabajos del cineasta Claude Lanzmann. Buscando llegar a las relaciones entre mediación fílmica y testimonio, se problematizan las formas cinematográficas a partir del papel de la estructuración por la palabra en su límite documental y su importancia en la filmografía del cineasta. De modo paralelo, se investiga la noción de dispositivo cinematográfico en función de la vulnerabilidad del narrador, y cómo el cineasta pone en movimiento las formas de la ficción en el equilibrio del testimonio entre el personaje y su propia ficción narrativa.

Palabras-clave: Theresiendstadt, exterminio, Shoah, Claude Lanzmann, Benjamin Murelstein

Abstract

The article attempts to observe the question of the filmic method in *Le Dernier des injustes* (2013), one of the last works of the filmmaker Claude Lanzmann. Seeking a nexus between film mediation and testimony, cinematographic forms are problematized in this essay by the structuring of the word as its documentary limit, and by the importance in the filmography of the filmmaker. In parallel, I investigate the notion of a cinematographic device in terms of the

Cine Documental

vulnerability of the narrator, and in terms of ways in which the filmmaker puts into motion fictional forms in the balance between the testimony of a character and his own narrative fiction.

Keywords: Theresiendstadt, extermination, Shoah, Claude Lanzmann, Benjamin Muremelstein

Resumo

O artigo tenta observar a questão do método fílmico em *Le Dernier des injustes* (2013), um dos últimos trabalhos do cineasta Claude Lanzmann. Buscando chegar às relações entre mediação fílmica e testemunho, problematiza-se as formas cinematográficas a partir do papel da estruturação pela palavra em seu limite documental e a importância na filmografia do cineasta. De modo paralelo, investiga-se a noção de dispositivo cinematográfico em função da desnudez do narrador, e como o cineasta coloca em movimento as formas da ficção no equilíbrio do testemunho entre o personagem e sua própria ficção narrativa.

Palavras-chave: Theresiendstadt, extermínio, Shoah, Claude Lanzmann, Benjamin Muremelstein

Datos del autor

Rafael Tassi Teixeira es doctor de la Universidad Complutense de Madrid, *pós-doctor* en Cinema y audiovisual en la Universitat Autònoma de Barcelona. Profesor de la maestría y doctorado en Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCOM\UTP). Profesor adjunto del Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPGCINEAV\UNESPAR). Responsable del

Grupo de Investigación (CNPq) Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano nas Narrativas Audiovisuais (GRUDES).

Fecha de recepción: 10 de julio de 2019

Fecha de aprobación: 2 de diciembre de 2019

Presionar, pulsar, perpetuar: la potencia moral y estética de la imagen fantasmal

El presente artículo investiga las formas cinematográficas en *Le Dernier des injustes* (2013), película en la que Claude Lanzmann retoma las discusiones sobre el Holocausto y sus múltiples dimensiones, presentes en gran parte de su filmografía. En *Le Dernier des injustes* el cineasta utiliza diversos efectos (archivos fotográficos, pinturas de víctimas y supervivientes, películas de propaganda y material fílmico anterior) y densifica metodológicamente su forma tradicional de construir la *mise en scène*, haciendo énfasis en los testimonios y un uso mínimo de recursos de archivo y optando por hacer presente un juego sensible con las fuentes históricas y los materiales artístico-cinematográficos.

En este sentido, las relaciones entre mediación fílmica y testimonio, estructural en el cine de Lanzmann, son problematizadas con nuevas formas cinematográficas que alcanzan un segundo nivel (archivos y materiales artísticos diversos) y un tercer nivel del 'relato' (el material fílmico no utilizado en *Shoah*, 1985). Este artículo trata de mostrar cómo el método del cineasta es reequilibrado y energizado por el uso de nuevos efectos fílmicos, especialmente a partir del

Cine Documental

'tercer relato', ampliando la noción de 'dispositivo cinematográfico' en función de la figura del narrador, y de los nuevos repertorios visuales y audiovisuales en el equilibrio del testimonio y de los personajes.

Le Dernier des injustes comienza en una estación de tren en la que encontramos al propio cineasta, octogenario en ese momento, con un andar lento y articulando con dificultad la voz narrativa. La película va introduciendo después largas series de entrevistas, realizadas en Italia en 1975, con Benjamin Muremelstein, el último presidente del Consejo Judío de Theresienstadt y único superviviente del comando del gueto¹.

Leyendo un documento sobre las primeras fases del proceso de encarcelación de los judíos, Lanzmann es visto en una aproximación gradual del plano, mientras una lluvia fina en la estación emula el repertorio diegético de las imágenes de *Shoah*. Los poderosos recursos estilísticos de ese documental, que marcaron toda una estética de la percepción historiográfica en el campo del cine y significaron un antes y un después en la historia del documental sobre el Holocausto, están nuevamente ahí, como apéndice fundamental: la preferencia casi canónica por el no uso de imágenes de archivo; el establecimiento del papel icónico de la palabra como mediación histórica y testimonial antes que los contenidos fotográficos y audiovisuales; la narración directa de las víctimas, supervivientes y ejecutores en declaraciones prolongadas; las grabaciones posteriores sobre los campos de concentración; el pensamiento cinematográfico sobre la imposibilidad fílmica y el deslizamiento de la cámara sobre los bosques y campos nevados, sugiriendo una insuficiencia figurativa elemental de la imagen y sus intersticios históricos.

Cine Documental

Su lenta forma de hablar en la película se desarrolla sobre una continuidad referencial con el lenguaje fílmico dispuesto en *Shoah*, pero con la diferencia del uso del material de archivo en *Le Dernier des injustes*: después de centralizar la escena en la figura de Lanzmann en los primeros diez minutos de diégesis, el uso inferencial de imágenes de archivo se mezcla con la discursividad documental e imágenes de los prisioneros en los campos.



Figura 1. Lanzmann en la estación de Bohusovice

En *Le Dernier des injustes*, la posibilidad observacional se detiene en la voz de Lanzmann, al leer, en la estación de Bohusovice (*Bohušovice nad Ohří* en checo), el primer documento que trata de la deportación de los judíos a los campos. Se revela la catástrofe del Holocausto y la mentira del 'gueto modélico'. Las imágenes de Lanzmann en varios de los lugares de los crímenes son intercaladas, a partir de ahí, con la figura de Murelstein, problematizando nuevamente la cuestión del abordaje de su cine: disonancia estructural entre la dimensión narrativa de la imagen y la dimensión icónica de la palabra.

Ante la cámara se evoca la presencialidad y la insistencia de las voces sobre el horror. Nuevamente el problema central

Cine Documental

de la construcción de la representación directa o alegórica del horror surge en una 'estrategia del rodeo' (Arfuch, 2013), en la que memoria, circunstancia y arte se entrecruzan para vertebrar la cuestión de los "límites de lo inexpresable".

Los largos diálogos grabados con Murlmelstein en Roma en 1975 recomponen, de esta forma, el impactante y controvertido testimonio del presidente del Consejo Judío de Theresienstadt. De cierto modo, se trabaja con un doble testimonio: las imágenes grabadas en 1975 formaban parte del material etnofílmico para *Shoah*, y aquí se convierten en imágenes reescritas por la importancia histórico-cinematográfica que ese documental alcanzó en la historia del cine y en el abordaje del Holocausto.

La cuestión preponderante a partir de *Shoah* -uso de imágenes de archivo (Lozano, 1999) y la imposibilidad visual en la construcción del pasado- se retoma en *Le Dernier des injustes*. Presas de una indicialidad en fuga, las no-imágenes de los campos se articulan de nuevo en la historia del documental en relación con otras obras fílmicas (Sánchez-Biosca, 2015) que tratan de las políticas de la memoria, de las condiciones representacionales, del efecto ético sobre imágenes capturadas por las víctimas y por los ejecutores.

Aquí, proponemos situar la dimensión fílmica de Lanzmann dentro de la expresividad artística (uso de materiales fotográficos, fílmicos y grabados diversos) y archivística (entrevistas y escenas no utilizadas para la película canónica de 1985, *Shoah*) con planos actuales del cineasta en los lugares narrados. En estos términos, el propio dispositivo cinematográfico es reconfigurado por la distancia con el material anterior (las entrevistas con Murlmelstein hechas en 1975 para *Shoah*). Según Primo Levi (1990), las declaraciones relativas al Holocausto precisan ser observadas

individualmente en la cuestión del testimonio. Lanzmann hace de su propia figura histórica un testimonio complementario en la cuestión de los campos de concentración. Tal y como reflexiona Browning (2011), los motivos necesitan ser vistos siempre individualmente, ya que llegan hasta la experiencia biográfica y, tratándose de los campos de concentración, el programa de deshumanización tenía como una de sus principales bases eliminar los nombres y los cuerpos. Es por ello que Lanzmann pone énfasis en 'grabar los rostros' y no apenas trasladar las declaraciones a un libro (Zylberman, 2014). En este sentido, la película rearticula el habla de Murmelstein con el material utilizado en la película de 1985, y la tradicional unidad establecida entre documento y testimonio en la obra de Lanzmann es constantemente cambiada. Un doble aspecto se transfiere hacia dentro de la película: se admite material de archivo en la *mise en scène*, pero son las propias entrevistas las que inscriben *Le Dernier des injustes* en una condición de escritura histórica a la luz del testimonio fundamental que reelabora la encarnación fílmica del pasado, o sea, aquello que se convertiría repetidas veces en un método fílmico-historiográfico en el abordaje de Lanzmann es cuestionado tanto por la sacralización del testimonio (Didi-Huberman, 2011) como por las paradojas entre el elemento crítico y la insuficiencia de condición desestabilizadora de la imagen (Rancière, 2015).

La cámara graba el gueto, su imagen de muerte y memoria. Y es un Lanzmann envejecido el que mezcla imágenes del presente en contraste con su figura -imponente, histórica- de entrevistador. La problemática sigue siendo cómo recordar. Pero, en cierto sentido, se realimenta de una idea de intersticio, de juego de inacabados, de una corporeidad que pide ser readmitida. El 'cuerpo' del propio cineasta octogenario recupera el material del pasado y muestra la función que desempeña un desvío de la frontalidad en sí mismo,

'a pesar' de *Shoah*, 'a pesar' del innegable valor histórico de las entrevistas con el rabino. Una de las paradojas de la película, en este sentido, es la imposibilidad de repetir el proceso de desencadenamiento indirecto de las imágenes que inauguró la perspectiva etnofílmica en relación con el Holocausto en *Shoah*. La corporeidad del cineasta se hace sentir en la transmisión con el propio pasado, con sus formas establecidas en la dilatación temporal. Al readmitir su propia figura dentro de la discusión sobre el Holocausto (en las imágenes del pasado, entrevistando a Murmenstein), Lanzmann hace presente la relación entre el testimonio y su propia figura canónica. Así, la película sufre mutaciones que no son, simplemente, un valioso complemento de *Shoah*. La perspectiva de la narración espectral (Losilla, 2014) está presente, pero la película avanza en las 'políticas de memoria' al introducir la propia figura del cineasta con el material del pasado.

El cuerpo a cuerpo entre los entrevistados y el documentalista, fundamental en toda la cinematografía de Lanzmann, aparece aquí como una relación doblemente evocativa: el viejo cineasta con su propia imagen de entrevistador (de la memoria y sus laberintos), el personaje ambivalente con su propio pasado (restituido por la narrativa). En este sentido, la mediación se hace a partir de una construcción fantasmal (el método clásico entrecruza las distancias temporales de los materiales grabados con la imagen del director). Así consigue perpetuar, icónicamente, las dos figuras históricas: en una especie de cadena de fantasmagorías atacadas por la irrupción del pasado, el pasado fílmico y etnográfico, aquel que constituye los límites de la cinematografía (pero no de las obras cinematográficas) y que impone la férrea metodología de las declaraciones y de la palabra. Pero, además, ese pasado se deja vencer por el eslabón pictórico: hay imágenes -del director, del entrevistado fallecido, de la ciudad que se ve al fondo en los planos, de los archivos que se multiplican-

que invaden constantemente la forma fílmica; ya no se trata de disuadir la representación, de oprimir lo archivístico, sino de deslizarse hacia dentro de lo diegético entrecruzándolo varias veces, aumentando su laberinto. El cineasta se vuelve cómplice de su propio cine, aceptándose, en la fase final de la vida, como enlace de fuerza, entreviendo un juego de espejos con el último entrevistado: la imagen en el espejo que es, por la fuerza narrativa y por la coherencia testimonial, la más ambigua y fascinante.

La figura del cineasta, envejecido, con su caminar vacilante y la voz embargada, en una estación de lluvia al principio de la película, posiciona la diégesis en el camino de la multiplicación fílmica que se verá a continuación. Leyendo pasajes del libro de Murlstein *Theresienstadt, el gueto modelo de Eichmann*, publicado originalmente en italiano en 1961, sobre las primeras deportaciones a los campos nazis y sobre su experiencia como último presidente del Consejo Judío en el gueto de Theresienstadt, el director se evoca a sí mismo como una personalidad imponente en la reconstitución de la memoria histórica sobre las declaraciones grabadas de los involucrados en el Holocausto.

A los diez minutos de la diégesis, la primera imagen de archivo entra con fuerza en el juego cinematográfico que tendrá lugar a lo largo de toda la película. Aislada en la perspectiva de la recreación, la imagen muestra una fotografía de los judíos al llegar al gueto de Theresienstadt. En seguida, vemos a Lanzmann subir las escaleras de uno de los locales del gueto y abrirse hacia el infierno: su figura espectral entra en el cuadro fílmico e invade los lugares de muerte, profanando su tranquilidad aparente en la distancia fantasmal. El cineasta camina con dificultad, en una secuencia nocturna, y parece que entra solemnemente en el paisaje vacío y silencioso imponiendo su prospección. Aquí, la cámara

Cine Documental

atraviesa el gueto. Se deja llevar hacia dentro del tiempo de la espacialidad superviviente en una profanación fantasmal, su resguardo es de muerte o memoria, su urdidura es de olvido y materia.



Figura 2. Lanzmann en Theresienstadt

La situación diegética se sirve a partir de aquí de una composición teatral. Vemos al director, en el minuto 11, mientras recorre las ruinas de los lugares de los hechos, leyendo el relato de Muremelstein y varios informes, con una iluminación artificial que le protege de las sombras en las paredes medio destruidas de los antiguos locales. A los 18 minutos aparece leyendo el texto de Muremelstein junto a los hornos crematorios, mientras la cámara gira lentamente hacia la estructura metálica, en una imagen que termina silenciosa, en un corte con la introducción de un gesto artístico (min. 19): una pintura de Otto Ungar, deportado en 1944 a Auschwitz, después a Buchenwald y fallecido a causa de los efectos de la deportación en 1945. La pintura evoca una escena del gueto en la que las siluetas negras caminan encorvadas junto a un coche fúnebre, mientras los espacios del gueto son vistos al fondo en colores, contrastando con las figuras humanas, sombreadas. La escena densifica el relato al establecer un entrelazado con

la composición verbal, narrada, y el efecto visual de las marchas dentro del gueto, actuando directamente para el conocimiento sensible de las infrahumanas condiciones de vida de los reclusos.

La voz narrativa de Lanzmann hace un visible esfuerzo para hablar, de la misma forma que su presencia solitaria y espectral (prisionera de la propia figura fílmica) contrasta con el yeso de las paredes sucias. El lugar surge en el plano sin ventanas, unas viejas escaleras de madera resuenan con el peso del cineasta. El gueto es sentido en toda su fantasmagoría, en todo su abandono. La sensación de muerte, no obstante, parece que llena el lugar. Mientras Lanzmann camina lentamente, la cámara espera a que su cuerpo invada los locales abandonados y la estructura de la edificación, imagen de la ruina que solidifica tiempo y memoria olvidada. Se impone en la diégesis una imagen que se sitúa siempre en otro tiempo. Casi cuarenta años después de haber grabado el material, Lanzmann visita Theresienstadt como un personaje fundamental en la interpretación de la historia de los campos, del régimen concentracionario, de la historia de los documentales sobre el Holocausto.

Etnografiar la imagen, obtener testimonios

Texto y diálogo, voz y palabra, se interponen en *Le Dernier des injustes* con paisaje y presencialidad. Es el Lanzmann octogenario el que parece insistir en “resucitar a los muertos” (Losilla, 2014) y cargar con el pasado, desde donde intenta huir. La historia de la falsificación del gueto-propaganda esconde las narrativas-testimonio, las noches frías y violentas, las muertes cotidianas. De principio a fin, la película está contaminada por estas presencias invisibles, estructurantes, imprescindibles y desaparecidas que, vistas en

Cine Documental

las declaraciones de Murlmelstein en los textos de Lanzmann, resuenan por la diégesis. Ante el paisaje del pasado, allí están allí las clásicas panorámicas de los campos, los planos de los lugares vacíos, los abominables acontecimientos, las diversas líneas visuales: las vallas alambradas, el bosque al fondo, el suelo con barro, elementos que se convirtieron desde *Shoah* en la identidad de un cine cuidadoso en relación con el tiempo fílmico: el espacio, mudo y oponente, que incide en las declaraciones de los entrevistados (por ejemplo, cuando Lanzmann entrevista a Filip Müller, en la sobrecogedora declaración sobre el trabajo de unos de los *sonderkommandos* en Auschwitz, en la que la cámara se aproxima con un zoom lento al rostro); o los límites visuales, autoimpuestos por la ética del cineasta, que emulan los movimientos del habla prospectando los vestigios, difíciles ya de ser rastreados, de los lugares de los hechos, como las panorámicas de Roma grabadas en 1975 para enmarcar las entrevistas a Murlmelstein que aparecen en *Le Dernier des injustes* en el minuto 21, cuando Lanzmann le pregunta si no le parece extraño tal marco para el tema del que hablan.



Figura 3. Lanzmann en *Le Dernier des injustes*

Cine Documental

El uso de las imágenes de archivo evoluciona en relación con el estilo habitual de Lanzmann, como vemos, por ejemplo, en la inclusión de imágenes de una película de propaganda nazi sobre Theresienstadt en el minuto 27, en blanco y negro y con música extradiegética, donde las personas del gueto son vistas en diversas situaciones escenificadas en la supuesta vida cotidiana, jugando al ajedrez o escuchando charlas sobre ciencia. En *Le Dernier des injustes* este segundo nivel del relato no cesa de presionar, pulsar, perpetuar la incidencia del entrecruce de imágenes, aquellas que van de un tiempo a otro, y se niegan a existir apenas alrededor de los comentarios de los entrevistados.

Cuando Marmelstein surge en el plano al ser entrevistado por Lanzmann en 1975, es el propio documentalista, mezcla de etnógrafo y cineasta, con casi 50 años, el que le obliga a mirar el tiempo, el habla, la imagen, el archivo. Actúa como si pudiese pulsar el sentido fílmico al revés, desencadenando una arqueología de la narración, recorriendo las imágenes y las entrelíneas de los diálogos. Es decir, buscando, en la asociación directa que tanto aprecia, la desnudez del pasado, la singularidad de la producción de la memoria. De la misma manera, como si varias memorias estuviesen lado a lado, el cineasta se presenta escrutando el juego entre paisaje remaneciente y local abyecto. Es el caso de la secuencia en la que camina con dificultad por las afueras del gueto en el minuto 13, para después entrar en el edificio y subir las escaleras hasta el desván, con el texto de Marmelstein en las manos. En el fondo, su cuerpo advierte la ubicuidad extraña entre pasado y presente, y también la relatividad fácil entre memoria y olvido, cuando los restos son eliminados o cuando olvidar es muchas veces la única condición para un personaje. En este sentido, el cineasta parece advertir el riesgo de la tergiversación histórica, pero no necesariamente en el problema de los cada vez más raros testimonios directos del

Cine Documental

Holocausto, sino en el propio paso del tiempo, ante la producción del olvido y de las heridas que se convierten en cicatrices.

Si en el cine de Lanzmann destaca una forma metodológica constituida por la elevación de la presencia, que gira en torno a la fascinación del testimonio, en *Le Dernier des injustes* una condición (personal) se alinea con la estructuración de un personaje: aquel que, testigo de los que pasaron por campos de exterminio, introdujo un estilo antropológico e historiográfico que, visto en el control de sus mecanismos (fuertes elipsis, panorámicas sugestivas, suspense narrativo, etc.), resulta profundamente cinematográfico. Por ejemplo, ya en el minuto 4, cuando el cineasta aparece en la estación de Bohusovice narrando el texto de Murelstein mientras graba el paso de los trenes. La localidad es grabada en panorámicas lentas y rápidas (desde un vehículo en movimiento), mientras que el gueto de Theresienstadt y la ciudad alrededor son buscados con la cámara en planos de las calles, generalmente con poco movimiento, con detalles de los lugares y placas históricas grabadas en la costura fílmica (detalles visuales de espacios históricos junto a panoramas externos). De la misma forma, en las escenas en Viena, cuando el texto que Lanzmann lee y también la entrevista a Murelstein hacen mención a los hechos históricos (destrucción de sinagogas en la noche de los Cristales Rotos, el 10 de noviembre de 1938), la ciudad es vista a través de las calles casi vacías, en planos largos de los tejados de los edificios, en los espacios de los acontecimientos. Lanzmann, aquí, es el archivo. De forma física, viva, pasa a introducirse en el paisaje mudo, en el juego de luz y sombras que parece esperar el cómputo del tiempo, y el inevitable tránsito entre estancamiento y deterioro. En las sucesivas dimensiones, él habita los planos en contraste con el paisaje silencioso y decadente. Impide la

existencia de cualquier artificio y la importancia de señalar un acto de olvido: como el gueto que, específicamente edificado para eludir los ojos occidentales en la propaganda nazi, no puede sobrevivir apenas como un 'local' de la Historia, o como la Historia que necesita ser abordada desde la forma testimonial cinematográfica. Por tanto, existe una potencialidad de la imaginación como una fecundidad de la narrativa (el devenir de la presencia, la costura de la imaginación). La representación ya no es enemiga de la forma revelada del juego entre palabra, memoria y testimonio. Es una forma extra, que penetra en el juego fílmico expandiéndolo muchas veces. Por ejemplo, en las circunstancias en las que el proceso fílmico es engendrado en una especie de 'micro-historia' (Zylberman, 2014) que tensiona la narrativa y las declaraciones en la profundización entre víctimas y perpetradores. De este modo, la construcción diegética explora dos grandes personajes relacionados con la temática del Holocausto que dividen el discurso fílmico, pasando de 'un tiempo a otro', proyectando plenitud en lo más importante: el diálogo que surge siempre en las entrelíneas de la construcción de la presencia.

Lanzmann sustituye aquí las famosas evocaciones de la ausencia -los testimonios de los que no están- por una interesante metamorfosis en relación con la palabra canonizada (Breton, 2003). La obsesión por la 'irrepresentabilidad' parece, en *Le Dernier des injustes*, perder importancia cuando es el propio cineasta el que reescribe la Historia al llevar su cuerpo 'superviviente' hacia dentro del juego fílmico. Luchando contra la fetichización de la memoria con la mencionada estrategia del rodeo (Arfuch, 2013), Lanzmann perpetúa la identidad cinematográfica en cotejo estrecho con una metodología histórica, en el uso de las fuentes primarias, en declaraciones valiosas, en una etnografía de la memoria.

Cine Documental

En *Le Dernier des injustes*, la imagen (el cineasta en los lugares de los hechos, los archivos utilizados, la lectura de los textos, los dibujos en nanquín, etc.) parece reintroducir la Historia frente al peligro de las convenciones del pasado-presente (fílmicas inclusive). Ante una amenaza mayor -el deterioro, el olvido, la museificación- el cineasta parte del supuesto de que no hay negociación fácil cuando se trata de sustentar una memoria que permanece insuficiente, extranjera, inabarcable. En estos términos, la cuestión para el cineasta no está en la necesidad de soportar el trauma de la dialéctica testimonio-realidad. La imagen fílmica no es un soporte, materialidad, camino para la obtención del registro. En *Le Dernier des injustes* ocurre como una impostura de la imaginación (un ejercicio de lo irrealizable). Al leer un texto sobre un ahorcamiento horrible en uno de los patios de un edificio que, en ruinas, recuerda el pasado, Lanzmann se niega a observar el paisaje ante su forma de aparente tranquilidad.

En este sentido, el método fílmico del cineasta se estructura en la desnudez del narrador, y en la manera de poner en movimiento las formas de la ficción en el equilibrio del testimonio entre el personaje y su propia ficción narrativa, creando una doble temporalidad: el pasado filmado (y preparatorio para la película de 1985) y el presente situado en la dimensión peligrosa del olvido (y eso explica el énfasis del propio Lanzmann como en un giro final de su figura histórica en los lugares de los hechos). Como escribe Bauer (1978), el Holocausto siempre corre el riesgo de ser ubicado en la 'mistificación' pero el direccionamiento tiene que estar sujeto a una constante responsabilización superviviente, ya que, como fenómeno histórico, la cuestión siempre será el pasado y lo que se debe reverberar en el presente. Lanzmann se niega a pensar en el gueto como un cementerio, como una posibilidad de hacer presente el pasado sin sus situaciones

Cine Documental

incómodas, que serán perdidas en la inevitabilidad del deterioro. Ninguna forma agradable de salvaguardar una 'política de la memoria' puede, según el cineasta, avanzar sobre la condición -criminosa- del lugar de los hechos. Rebuscando en sus propias imágenes, recuperando una materia fílmica descartada originalmente, y rehabilitando un antiguo personaje, Lanzmann parece contar con su propia figura para deshacer el efecto de la objetificación de la imagen. En cierto sentido, su cine lucha consigo mismo: es la Historia la que está en juego cuando, después de cuarenta años de los registros cinematográficos, las elecciones documentales para *Shoah* se transformaron en una cinematografía conocida.



Figura 4. Lanzmann y Marmelstein en Roma (1975)

El viejo cineasta escribe, con su propia imagen, la importancia de luchar contra el peligro tanto de la relativización como de la estetización del pasado. Advierte de la producción de una nostalgia, de la osificación del lugar que, en sus formas pétreas, esconde los (abominables) acontecimientos. Aquí, las conocidas panorámicas de los campos de exterminio, su cotejamiento entre unidades visuales y las declaraciones de los entrevistados, establecen una

contradicción al 'intentar' Historia y conseguir 'poesía' (Losilla, 2014).

De forma diferente a las películas anteriores, entretejiendo un complejo sistema de intersticios entre el relato de Marmelstein, con la ciudad romana al fondo en las imágenes de 1975, y su propia figura, Lanzmann parece intuir que la codificación que forma parte de su *mise en scène* se convirtió en un problema: una densificación, un estilo ritualístico, una 'poesía' descontrolada. Por ejemplo, cuando Marmelstein, al final de la película, se compara con un 'dinosaurio en una autopista' revelando el absurdo de sobrevivir, y simbólicamente, aproximándose al propio Lanzmann: también este es un 'dinosaurio' cinematográfico, inevitablemente preso del pasado histórico-fílmico.

La mirada que escudriña el pasado por parte de la figura ambivalente de Marmelstein no subsiste sin producir cierta relación de desconfianza con el entrevistado. La mirada cinematográfica se construye sobre 'formas de las formas' de las narrativas de los hechos que van siendo más codificados con el paso del tiempo, como cuando el cineasta, texto en mano, alimenta la estructura diegética del pasado que se oculta en el presente en la ciudad polaca de Nisko, uno de los primeros puntos que sirvieron de organización de deportaciones para los campos de concentración. Lanzmann irrumpe en el cuadro fílmico leyendo el texto y mirando a la cámara, al tiempo que comenta el origen político de las persecuciones contra los judíos. De la misma forma, al componer estas situaciones pasadas y presentes, usa el material fílmico de 1975 (graba el rostro de Marmelstein en primerísimos planos, evidenciando puntos específicos del habla del entrevistado) para mostrar cómo el trabajo de la memoria es constante (debe ser hecho siempre). Esto puede ser visto, especialmente, en la apertura de las entrevistas realizadas a Marmelstein en la

Cine Documental

segunda parte de la película, que presenta vistas de Praga y registros de la sinagoga de Golem, en cuyo interior aparece Lanzmann, admirando la belleza del lugar, con su cuerpo envejecido: su imagen de perfil es captada por la cámara en un plano próximo del rostro. Su figura, al lado de la del entrevistado, se desplaza de un pasado 'siempre diferente' para reaparecer, icónica y cinematográficamente, en una 'Historia diferente', aquella que está hecha principalmente del deseo de descubrimiento, pero también de la infestación de los discursos, de la disputa por la memoria (Huysen, 2014), de los abusos de la Historia (Todorov, 1995) y de sus síntomas (Sánchez-Biosca, 2006).



Figura 5. Lanzmann y Marmelstein en Roma (1975)

Después de toda una vida dedicada a grabar lo 'que es imposible grabar' -a evitar las imágenes en relación con las declaraciones, en cohibir los archivos a favor de la palabra-, el propio cineasta parece consciente de haber edificado una obra cinematográfica que diseña un repertorio denso sobre un mismo tema central, con gran dominio de las formas cinematográficas. Como reconocido cronista cinematográfico sobre el Holocausto judío, en cierto sentido su presencia en escena sirve para reconocer su propio testimonio, situado entre el paso del tiempo y la complicidad de la memoria. Él

mismo, como un demiurgo, más próximo a Hitchcock que a Raul Hilberg, se introduce en el plano intensificando, entre cine e Historia, su personaje antropológico.

Archivos, cinematografía y arte

A los 17 minutos vemos una representación gráfica -un dibujo en nanquín, realizado por artistas judíos como Bedrich Lederer, Bedrich Fritta o Jan Kowski en Theresienstadt- escudriñando la *mise en scène*. La cámara se posiciona en las imágenes en su repertorio emocional: los dibujos muestran al mismo tiempo resistencia y aniquilación, las escenas son registros realizados en el exterior de Theresienstadt, con los coches fúnebres transportando los cuerpos de las víctimas. En el dibujo de Bedrich Fritta, por ejemplo, los cuerpos de los vivos aparecen con sombras oscuras, mientras que los muertos, desnudos, empilados en las carrozas, son resaltados en la blancura de la imagen. Los rostros dibujados (incómodos, avergonzados, duros, inexpresivos) también aparecen en la película de propaganda hecha por los nazis en Theresienstadt: había algo (rostros, cuerpos, presencias) en las escenas preparadas por los nazis para mostrar y engañar al mundo que escapaba inmediatamente de la construcción falsa.

En este sentido, el relato de la muerte dilacera, lentamente, la estructura fílmica. Desangra o conforma de una nueva manera el mundo situado en un abismo que no se puede transponer: la gran expresividad de los dibujos constituye un material que dialoga con los relatos narrados. La lentitud de la diégesis, los planos profundos y la sensación de angustia se ajusta a la deriva artística. La producción de materiales sobre las situaciones del pasado ruge, por primera vez, en los dibujos sensibles: observamos el campo abyecto, la cantidad de cuerpos apilados siendo cargados por caballos, la masa de

Cine Documental

cadáveres, amorfos, sin fisionomías, y los trazos de los supervivientes dividiendo el espacio con la muerte por todas partes.

En el minuto 20 la cámara se detiene y enfoca hacia el gueto como en *Shoah*. Un minuto después, vemos una panorámica de Roma, la pigmentación de la imagen de la película grabada, entrevistado y entrevistador. Las imágenes de 1975 contaminan la diégesis incidiendo en la historia de la barbarie. Marmelstein cuenta, en su primera intervención, el mito de Eurídice y el peligro de mirar hacia atrás, al mundo de los muertos. La paradoja de la película se duplica en la invasión de los cuerpos: dividen la composición fílmica, por un lado el cuerpo 'joven' de Lanzmann abriendo el plano, con su voluntad etnográfica, y por otro, la figura de Marmelstein, probablemente uno de los personajes más ambiguos y controvertidos en relación con las declaraciones recogidas para *Shoah*. De cierto modo, Lanzmann la rehabilita. Pero, al mismo tiempo, deja expuesta su figura escatológica, anárquica y autoritaria. El documentalista pregunta varias veces por los hechos del pasado, por las acciones de Marmelstein, por las condiciones de la Historia (sus usos y desvíos, su proceso y particularidad).

En su última película sobre el Holocausto, el dispositivo cinematográfico trabaja con la desnudez del narrador: excavando sus límites subrepticios, razonando con la figura de Marmelstein, escrutándolo frontalmente. Coloca en movimiento las formas de ficción, una vez que, estructuralmente, el cine del director se establece a partir de la acentuada característica de situar el pasado en un lugar inalcanzable, un cine que parece haber sido lanzado sobre el Holocausto y todas sus pequeñas y grandes historias, aquellas que son incompletas, infames, supervivientes.

Cine Documental

En el minuto 33, cuando Murlmelstein aparece en imágenes de 1975, la narración parece reencontrar en el material descartado para *Shoah* una de las muchas posibilidades de continuación de una historia que es, en el proyecto de Lanzmann, tan laberíntica como interminable. El cineasta vuelve al pasado (al pasado de sí mismo, al campo de imágenes reestructuradas a partir de la memoria de los supervivientes) y, en cierto sentido, reencuentra al antiguo entrevistador en la situación etnográfica.

Bibliografía

Arfuch, Leonor (2013), *Memoria y autobiografía*, México, Fondo de cultura económica.

Bauer, Yehuda (1978), *The Holocaust in Historical Perspective*, Canberra, Australia National University Press.

Breton, Philippe (2003), *Éloge de la parole*, París, La Découverte.

Browning, Christopher (2011), *Revisiting the Holocaust Perpetrators*, Burlington, University of Vermont.

Didi-Huberman, Georges (2011), *Écorces*, París, Minunit.

Huyssen, Andreas (2014), *Culturas do passado-presente*, traducción del inglés al portugués de Vera Ribeiro, Río de Janeiro, Contraponto, primera edición: 2003.

Levi, Primo (1990), *Os Afogados e os Sobreviventes*, traducción del italiano al portugués de L. S. Henriques, Río de Janeiro, Paz e Terra, primera edición: 1986.

Cine Documental

Losilla, Carlos (2014), "La paradoja de Murrelstein: *El último de los injustos*", reseña en *Caimán, cuadernos de cine*, 23 (74), enero de 2014, 26-27.

Rancière, Jacques (2015), "As imagens querem realmente viver?", en *Pensar a imagem*, Emmanuel Alloa (ed.), Belo Horizonte, Autêntica, 191-204.

Sánchez-Biosca, Vicente (2015), "¿Qué espera de mí esa foto? La *perpetrator image* de Bophana y su contracampo. Iconografías del genocidio camboyano", en *Aniki. Portuguese Journal of Moving Image*, 2-2, 322-348.

— (2006), *Cine de historia, cine de memoria*, Madrid, Cátedra.

Todorov, Tzvetan (1995), *Les Abus de la mémoire*, París, Arléa.

Zylberman, Lior (2014), "El último de los injustos", reseña en *Cine documental*, 9, 186-189 (en línea).

Notas

¹ Rabino en Viena, Murrelstein se esforzó durante siete años por evitar la migración de más de 120.000 judíos a los campos de concentración nazis. Interlocutor de Eichmann en sus relaciones con los judíos ya antes de la Segunda Guerra Mundial, sobrevivió a la deportación y asesinato de sus antecesores. Presidente del Consejo Judío de Theresienstadt (el 'gueto falso' que los nazis utilizaron para permitir la entrada de observadores internacionales y mostrar una imagen idealizada de sus campos de concentración), impidió directamente la deportación de muchos. Figura controvertida, fue cuestionado por los propios judíos durante el periodo inmediatamente posterior al término de la Segunda Guerra Mundial y nunca fue a Israel, permaneciendo en Italia hasta su muerte.