

Geografías de la exclusión

El cine ante la barbarie¹

IMANOL ZUMALDE, CARMEN AROCENA Y SANTOS ZUNZUNEGUI

Universidad del País Vasco - EHU

The Geography of Exclusion

Abstract

This text deals with the problem of *social discrimination* as is shown in some classic movies. Using the textual analysis instrumental it studies, after establishing the main concepts that allows to think the problem in a structural way, two relevant cases of *segregation* and *exclusion* through the close analysis of some very well known films, going from the presentation of *deformity* in works as *Freaks* (Browning, 1939) or *The Elephant Man* (Lynch, 1980) until the close lecture of *Shoah* (Lanzmann, 1985), film in which the spectator is confronted with the image of something that was thought as invisible. As the authors shown, the cinema is able to offer a different and specific knowledge about our world.

Key words: Exclusion. Cinema. Shoah. Deformed. Multiculturalism.

Resumen

Este trabajo reflexiona sobre los problemas que se derivan del encuentro con el *Otro*, léase con el diferente o el extraño. Para ello pasa previamente revista con criterio sistemático a los diversos vínculos que una colectividad puede establecer con la *alteridad* (segregación, exclusión, asimilación, admisión), y a renglón seguido se detiene en una serie de casos ejemplares en los que se pone en escena, por un lado, la segregación del portador de un cuerpo "deforme" y, por otro, la *Shoah*, el exterminio nazi de pueblo judío como ejemplo de exclusión radical.

Palabras clave: Exclusión. Cine. Shoah. Deforme. Multiculturalismo.

"El Otro no es solamente el desemejante -el extraño, el marginal, el excluido- cuya presencia (¿por definición?) se considera más o menos fastidiosa. Es también el término faltante. El complementario indispensable e inaccesible, aquel, imaginario o real, cuya evocación crea en nosotros el sentimiento de algo inacabado o el impulso de un deseo, porque su no-presencia actual nos mantiene en suspenso y como incompletos, en espera de nosotros-mismos". Erik Landowski

Objeto de estudio y marco teórico

El humano es un ser irremediamente social cuya existencia depende en todos los órdenes, incluso en el afectivo, de sus relacio-

¹ Este artículo recoge algunos de los resultados del proyecto de investigación EHU/38 "La construcción de la belleza en los medios de comunicación audiovisuales" financiado por el Vicerrectorado de Investigación de la UPV/EHU.

nes con el prójimo. Los grandes movimientos migratorios del siglo XX, de una magnitud y diversidad desconocida en las edades del hombre, alteraron sustancialmente el sistema de equilibrios en el que venían fundándose las relaciones sociales de las metrópolis occidentales, lo que puso sobre la mesa nuevos y acuciantes problemas de convivencia que el paso del tiempo no ha hecho sino agravar situándolos en el centro de la escena macropolítica. Conviene señalar, como primera cautela, que el movimiento de traslación de un grupo de personas a otro emplazamiento geográfico no es problemático *per se*, sino un fenómeno constante en la Historia de la humanidad que ha contribuido como pocos al desarrollo tecnológico y cultural del género humano. Si hoy día traemos con tanta frecuencia a cuento la inmigración (y la abundancia de discursos de toda laya que versan sobre esta temática no es sino un síntoma de este estado de cosas) es para referirnos a la situación de desequilibrio o conflicto social que en el presente provocan en el lugar de destino esos movimientos migratorios masivos.

Las migraciones son, en efecto, consustanciales a la naturaleza. Cada día que pasa la zoología aporta prueba documental de que ese vertiginoso trasiego de dimensiones planetarias es parte integrante del sistema biológico; es un mecanismo de regulación que asegura el equilibrio del ecosistema. Los movimientos migratorios del ser humano han cumplido históricamente ese rol regulador y germinativo, pero en el presente son vividas como una amenaza por parte de los grupos sociales privilegiados lo que convierte a las metrópolis occidentales en un espacio de conflicto.

En definitiva, el problema no es la inmigración en sí misma, sino la fricción social que se deriva de la posible incompatibilidad entre los naturales del lugar (aborígenes) y los foráneos que portan consigo unas determinaciones culturales (un idioma, una religión, un bagaje cultural, unas costumbres, unos hábitos de intercambio sexual y familiar, una tradición culinaria, etc.) diferentes a las que forman el espacio simbólico de los moradores originarios de su lugar de destino. Hablamos de un problema de inadaptación, incompatibilidad y refracción identitaria perfectamente *reversible*, dado que es vivido en carne propia por los naturales del lugar que se sienten invadidos por *el Otro* y, al mismo tiempo, es padecido por los inmigrantes que se sienten *fuera de lugar*, desarraigados y rechazados por su identidad diferente.

El texto que aquí echa andar no versa sobre la inmigración, ni sobre la intrincada casuística de problemas de convivencia que ello propicia la mayor de las veces, sino que es una reflexión general sobre el espinoso

asunto del encuentro con el *Otro*, entendida esta figura polimorfa como lo diferente, lo extraño, lo desconocido, lo No-propio o, si se prefiere, como encarnadura del concepto omnicomprensivo de *alteridad* que maneja la filosofía. Sin embargo, el marco teórico en el que se desenvuelven estas deliberaciones de amplio espectro no es filosófico sino el de la sociosemiótica, ese ámbito conceptual que surge de la aplicación de los modelos y categorías de análisis de la semiótica estructural europea al estudio de los fenómenos sociales. Más en concreto, estas páginas toman como instrumento epistemológico esa suerte de sintaxis elemental de los vínculos posibles con la alteridad que propone Eric Landowski en *Presencias del Otro. Ensayos de sociosemiótica*². Muy sucintamente, este texto concluye que los conflictos por razones de raza, sangre, color de piel, idioma, religión, edad, género, clase, etc. son susceptibles de presentar formas de compatibilidad o incompatibilidad, cada una de ellas actualizable, a su vez, en dos formulaciones (lo que, limpio de polvo y paja, da lugar a cuatro figuras) que pasamos a inventariar rápidamente:

² Eric LANDOWSKI: *Presencias del otro. Ensayos de sociosemiótica*, Bilbao, Servicio editorial de la UPV/EHU, 2007, pp. 19-49.

Formas de *incompatibilidad*:

A) *Exclusión*: negación del Otro como tal. Consiste en extirpar, eliminar o expulsar lo distinto. La Historia aporta numerosos casos de marginación radical, pero ninguno tan elocuente como el ideal del *Judenrain* del Tercer Reich (“tierra libre de judíos” en jerga nazi) cuya figura emblemática es el campo de exterminio o muerte inmediata.

B) *Segregación*: Imposibilidad de asimilar y/o incapacidad de excluir. La Historia ha sido igualmente generosa con las manifestaciones de la marginación “suave” entre las que destacan el modelo de castas hindú o el *Apartheid* surafricano. La cárcel, el ghetto, el campo de concentración o la reserva india son algunas de las formas en las que ha encarnado la segregación.

Formas de *compatibilidad*:

A) *Asimilación*: El grupo dominante acoge al diferente que, “renunciando a sus marcas constitutivas” precisa Landowski, hace suyas las del grupo de acogida. Bien es verdad que en algunas situaciones puede existir una *puesta en común* con los Otros con vista a establecer un *acuerdo sobre lo común*. La formulación ideal de este último modelo asimilativo podríamos encontrarlo en la Constitución norteamericana forjada según el patrón “todos somos iguales”, y el *Melting Pot* (crisol de razas) se erige en su figura emblemática.

B) *Admisión*: Coexistencia pacífica, acercamiento de identidades distintas atraídas por la diferencia. Consiste en la búsqueda de la *complementariedad en las diferencias* (Landowski emplea la fórmula “asimilación recíproca”). El Multiculturalismo que postula activamente que las *identidades son diferentes pero equiparables* encarnaría, en nuestra opinión, este paradigma. Su figura emblemática es el *Salad Bowl* o la macedonia étnica característica de los barrios interraciales que proliferan en las megápolis del presente.

Sobre la base de este organigrama de posiciones, las páginas que siguen reflexionan sobre las relaciones con la alteridad tomando al cine como banco de pruebas.

El cine como espacio de expresión y reflexión privilegiado

El cinematográfico es un espacio estético palpitante donde los problemas y las preocupaciones capitales (y las que no lo son tanto) del ser humano han encontrado un cauce de expresión extremadamente rentable, también en términos de eficacia simbólica. Ámbito poroso donde los haya, nada ha sido en efecto ajeno al cine en sus poco más de 100 años de existencia. Esta diversidad temática ha propiciado que a estas alturas dispongamos de un nada desdeñable *destilado cinematográfico de la existencia humana* al que interrogar cuando pretendamos saber algo sobre nosotros mismos que no encuentra respuesta cabal en las demás manifestaciones humanas. Esta circunstancia que resulta particularmente evidente en el tema que nos ocupa, toda vez que no existe, que sepamos, modo más eficaz de elucidar los postulados de la sociosemiótica que acudir a ejemplos cinematográficos concreto que ponen en escena, a veces de forma translúcida, las posiciones teóricas expuestas laboriosamente sobre el papel por Landowski. Es el caso, por ejemplo, de *Fort Apache*, *western* canónico que John Ford dirigió en 1948, que parece concebido *ex profeso* para escenificar algunas de las diversas permutas que posibilita la *gramática del conflicto*.

Porque entre otras muchas singularidades que no vienen al caso, este filme superpone dos conflictos equidistantes de naturaleza muy distinta. Uno externo o macroestructural, el que enfrenta a los miembros del VII^o de Caballería yankee con los pieles rojas (de etnia Apache como puntualiza el título de la película) que viven en los territorios de la frontera del *Far West* conquistados a sangre y fuego por los rostros pálidos. Hoy en día se emplea la perífrasis “lucha de civilizaciones” para definir este con-

flicto que constituye el corazón temático del género *western*. Como es harto sabido, *Fort Apache* transpone más o menos subrepticamente el desastre de *Little Big Horn* en el que las fuerzas del VIIº de Caballería al mando del general Custer fueron masacradas por las huestes de *Sitting Bull*. En la película, que está narrada desde la perspectiva de los norteamericanos blancos que emigran a las llanuras donde habitan los pieles rojas, la batalla final se desencadena porque los indios (aborígenes o naturales del lugar) descontentos por sus infames condiciones de vida huyen de la reserva en la que están confinados. Dicho rápidamente: los blancos occidentales sólo llevan a la práctica *fórmulas de marginación* para con el “piel roja”, y éstas son dos:

- 1) Marginación suave: confinarlos en una reserva india: *Segregación*.
- 2) Marginación fuerte: cuando huyen de la reserva, pasarlos por las armas, aniquilarlos: *Exclusión*.

En paralelo al macroestructural, *Fort Apache* pone en escena otro conflicto de menores dimensiones y carácter intestino que se dirime entre blancos y se escenifica intramuros, en el interior del fuerte. Dicho brevemente, se trata de un enfrentamiento o conflicto de clase *sui generis* habida cuenta que enfrenta a las dos castas militares (Oficiales *vs.* Suboficiales) del ejército norteamericano a resultas del noviazgo entre la hija del oficial de mayor rango (Coronel Thursday) y el hijo del suboficial de mayor rango (Sargento Mayor O'Rourke): el primero, argumentando explícitamente razones de clase, impide a su hija contraer matrimonio con el joven militar de orígenes plebeyos. Pero el derrotero del conflicto mayor (los buenos oficios de la madre del novio para empezar, y la muerte del coronel en la batalla contra los indios para concluir) desatasca este conflicto menor. Así las cosas, para solventar sus problemas intestinos los blancos/occidentales llevan a la práctica primero fórmulas de marginación, y tras su fracaso, prueban con fórmulas de integración.

- 1) Marginación suave: ante el empecinamiento en casarse, el coronel Thursday toma la decisión unilateral de trasladar a su hija menor de edad al Este (a pesar de que la entrada en escena de los indios impiden que la orden se lleve a término): *Segregación*.
- 2) Integración: muerto el coronel, los jóvenes contraen matrimonio y tienen descendencia: *Asimilación*.

Entre otras muchas cosas, *Fort Apache* expone con meridiana claridad que la relación entre colectivos de razas diferentes es un imposible onto-



F1: Solución cruenta del conflicto interracial.



F2: El conflicto entre blancos se resuelve bailando.

lógico o sólo es posible en términos de marginación y enfrentamiento (F1), en tanto que las relaciones entre los colectivos de la misma raza pueden llegar, al cabo de diversos desacuerdos o desencuentros dialécticos en ningún caso cruentos (F2), a un punto de convivencia o tolerancia recíproca (tránsito de la segregación a la asimilación).

Los tiempos han cambiado, y el cine de nuestros días ha hecho plausible lo que el filme de Ford enuncia como imposibilidad ontológica. De hecho, ciertas películas del presente funcionan de caja de resonancia de los planteamientos multiculturalistas, de esos postulados políticos que (rechazando por obsoleto el modelo tradicional de asimilación) propugnan la coexistencia con los miembros de distintas identidades culturales que viven codo con codo en el mismo espacio social en términos de admisión. Hay muchos ejemplos de esta suerte de películas de *obediencia multiculturalista* que han salido a la palestra de un tiempo a esta parte, pero pocos son tan ilustrativos como el que ofrece la evolución de la filmografía del talentoso M. Night Shyamalan.

Porque los filmes de M. Night Shyamalan describen un copernicano reajuste ideológico que parte de un filme tan incorrecto como *Señales* (*Sight*, 2002), donde un villorrio de la América profunda recibe (a la manera de la película de Ford) al extraño-extraterrestre a tiro limpio³ (F3, F4 y F5), sigue con *El bosque* (*The Village*, 2004), en el que un puñado de blancos impolutos que viven, tras un profiláctico precinto de terror, blindados a cal y canto contra la contaminación foránea, se ve obligado a salir al exterior en pos de medicinas que sal-

³ La presencia al frente del *cast* de ese Mel Gibson hechizado por la violencia que impregna de tintes fascistas todo lo que toca, constituye toda una declaración de intenciones.



F3, F4, F5: El filme se recrea visualmente con el acto de violencia sobre el extraño.

ven la vida a uno de sus miembros sobre el que recae la responsabilidad de perpetuar el grupo, y concluye con *La joven del agua* (*Lady in the Water*, 2006), fábula más acorde con los tiempos que corren en la que, amén de

recibir con guante blanco a la intrigante chica subacuática venida de otro mundo, el futuro inmediato de éste depende del esfuerzo conjunto de los miembros de todas las razas e identidades que conviven, dándose la mano y arrimando el hombro cuan utópica Arcadia multicultural, en la comunidad de vecinos donde transcurre la acción (F6). Instalado en el territorio de la corrección política y la defensa de los postulados ecologistas, *El incidente* (*The Happening*, 2008) propugna que esa comunión entre los diversos habitantes de la tierra sólo puede prosperar si el género humano, para decirlo como Landowski, rediseña sus relaciones con la madre naturaleza en términos de admisión, complementariedad y respeto mutuo.



F6: Ritual de comunión multiculturalista que salva al mundo.

Las formas de complementariedad descritas por Landowski exhiben su más clara encarnadura fílmica en manos de Gurinder Chadha, directora nacida en Etiopía en el seno de una familia de origen shij que realiza películas en Inglaterra con éxito internacional. Sus películas, en efecto, ofrecen una visión amable, edulcorante y con final siempre feliz (*ergo* la admisión es posible) de los conflictos de la sociedad poliétnica o intercultural de nuestros días. En *Quiero ser como Beckham* (*Bend it like Beckham*, 2002) el conflicto aflora sobre todo por cuestiones de género dado que las madres (inglesas de pura cepa o de origen *shij*, tanto da) aceptan a regañadientes que sus hijas se ejerciten en esa disciplina eminentemente masculina que es el fútbol (F7 y F8). Pero eso no es más que la antesala o estadio preliminar que conduce al matrimonio mestizo o interracial, escollo supremo y cuasi infranqueable en torno al que gravita el universo fílmico de Gurinder Chadha que ha sido por fin hollado, con no poco regocijo y abigarrada mixtura musical, en *Bodas y prejuicios* (*Bride & Prejudice*, 2006)



F7: Del rechazo inicial...



F8: ...al éxito futbolístico.

versión multiculturalista y boolywoodiense del inmortal texto pre-victoriano en el que los conflictos de clase cincelados por la prosa de Jane Austen son traducidos fílmicamente como desavenencias de índole étnico-

cultural, siempre superables a poco que pongamos de nuestra parte (Oriente y Occidente son compatibles, la admisión recíproca es posible: F9, F10 y F11).



F9: Apoteosis de la boda interracial.



F10, F11: La hibridación cultural como correlato de la boda interracial

Como se ve, el cine del presente refleja con su caleidoscopio de luz el deslizamiento ideológico de fondo que ha experimentado la reflexión política sobre las soluciones posibles a los conflictos derivados de la inmigración: los postulados multiculturalistas que celebran la diferencia y la diversidad han desembocado en argumentos fílmicos de estruendoso éxito desplazando aquellas fábulas de antaño donde la búsqueda de un sustrato común en el género humano era la llave de la convivencia. Eran otros tiempos, que parecen reverdecer en cierto modo como indica el hecho significativo de que Barack Obama comenzara su discurso de la victoria en Chicago haciendo una decidida apuesta por los valores del *Melting Pot* primigenio⁴ en detrimento de la exaltación de las diferencias identitarias que ha sido el santo y seña de las últimas décadas.

⁴ El primer sujeto de color que accede a la Casa Blanca interpretó su victoria de esta manera: "Es la respuesta pronunciada por los jóvenes y los ancianos, ricos y pobres, demócratas y republicanos, negros, blancos, hispanos, indígenas, homosexuales, heterosexuales, discapacitados o no discapacitados. Estadounidenses que transmitieron al mundo el mensaje de que nunca hemos sido simplemente una colección de individuos ni una colección de estados rojos y estados azules. Somos, y siempre seremos, los Estados Unidos de América".

Hasta aquí hemos traído a cuento algunas películas que conjugan en espacios sociales concretos el organigrama de cuatro modalidades en el que Landowski extrae los *vínculos posibles con la alteridad*. Los capítulos que siguen centran el foco en la más conflictiva de todas ellas o, dicho en otras palabras, estudian con detenimiento la manera en la que algunas películas relevantes han reflejado en toda su crudeza dos casos extremos de *Exclusión*.

El cine ante el cuerpo deforme

Cambiamos el enfoque y evoquemos los orígenes del séptimo arte. En sus primeros años de vida el cine cumplió la función de hacer visible el mundo del que nació, sus cambios y sus efemérides, sus paisajes y a los personajes que formaban parte de la historia, al hombre y a sus trabajos, la historia del momento presente y recreaciones pertenecientes a hechos históricos del pasado. De esta manera, *ampliando el régimen de lo visible* el

cine contribuyó a aumentar el sentido de la realidad de sus espectadores al ofrecerles imágenes en movimiento que les proporcionaban la sensación de pasear por una ciudad desconocida, ocupar un asiento ventajoso ante un acontecimiento histórico o atravesar umbrales desconocidos y descubrir el mundo que se desenvolvía tras ellos. Las manifestaciones más notables y aplaudidas del cuerpo humano también se ofrecieron en las pantallas cinematográficas de los orígenes, que se poblaron de bailarinas, boxeadores y hermosas jóvenes, en consonancia con las características de los espectáculos de vaudeville de los que formaban parte las primeras obras del cinematógrafo. Incluso, en círculos más discretos, se exhibía un incipiente catálogo de películas pornográficas que comenzaron a circular de manera semiclandestina.

Resulta sorprendente que de este amplio inventario de temas y formas quedaran excluidas las malformaciones del cuerpo cuando la exhibición de siameses, enanos y mujeres barbudas estaba al orden del día en los espectáculos de ferias ambulantes y se celebraban, con gran éxito de público, certámenes monotemáticamente centrados en la postración de diversos tipos de engendros biológicos⁵. En algunos casos, dichas aberraciones de la naturaleza eran construcciones artificiales para sorprender a los asistentes a un determinado espectáculo, como es el caso del celebrado esqueleto de una sirena que se exhibía en el American Museum (F12). En otros casos, entre gigantes, enanos, mujeres forzudas y hombres extremadamente enjutos se exhibían bellezas exóticas como la de las mujeres del extremo izquierdo de la imagen (F13), nacidas en un país caucásico. El comercio con estas degeneraciones del cuerpo humano continuaba, tras su exhibición, con la venta de tarjetas postales que hacían que los visitantes del museo recordaran los fenómenos biológicos admirados.

La “teatralización” de siameses, enanos, mujeres barbudas, hombres lobos, mutilados y otro tipo de deformidades biológicas, conocidas como *freaks shows*, gozaron de una amplia popularidad hasta principios del siglo XX cuando los avances de la medicina y el surgimiento de una conciencia social y jurídica acerca del tema ayudó a que se transformaran de objetos en sujetos y, en consecuencia, se convirtieran en habitantes de un mundo invisible, protegidos por la jurisprudencia, la moral compasiva y la ciencia experimental.

⁵ De la popularidad de este “teatro de la deformidad” da cuenta el American Museum fundado por Phineas Taylor Barnum en Manhattan en 1841 que durante sus más de veinte años de existencia recibió alrededor de 41 millones de visitantes. En este peculiar museo coexistían colecciones de historia natural y exhibiciones de sujetos deformes. Todo nos hace pensar que la mayor parte de los visitantes acudían a ver este último tipo de espectáculo.



F12



F13

En este periodo se desarrolla un cinematógrafo dotado de una clara voluntad de *documento científico* que intentaba aumentar el conocimiento de sus espectadores a cambio del pago de una entrada. En este contexto los seres “deformes” desaparecerán del panorama de los espectáculos cotidianos y únicamente aparecerán en contadas ocasiones bajo la forma de noticias de actualidad periodística relacionadas siempre con los avances en la cirugía. El cuerpo deforme de los medios de comunicación siempre es el portador de un destino trágico que, en la mayor parte de los casos, sus congéneres pueden evitar. El cine de ficción, por su parte, recurrirá a la presentación de monstruos que muy poco tienen que ver con el *freak* que pocos años antes protagonizaba los espectáculos de barraca de feria. Basta repasar la producción fílmica de aquellos años para constatar que la escasez de películas que abordan la deformidad humana contrasta con la abundancia de aquellas que reflejan la monstruosidad de seres pertenecientes a mundos diversos del terrestre, como es el caso de la inabarcable saga de vampiros. Habría que esperar más de treinta años hasta que las anomalías del cuerpo volvieran a formar parte del *espectáculo de la visualidad contemporánea*.

Tod Browning, recreador por otra parte de monstruos vampíricos (ver *Drácula*, 1931, filme en el que se gestó la estrella Bela Lugosi), se atrevió en 1939 a hacer visible el problema de la deformidad en *Freaks* (*La parada de los monstruos*), celebrada película que, además de reflejar el enfrentamiento entre la anomalía y la normalidad, expone sin tapujos un mensaje tan terrorífico (cualquiera puede convertirse en un *deforme*) que su difusión se vio severamente limitada e incluso llegó a ser prohibida en Gran Bretaña. La historia que cuenta la película no es más que una variante de la clásica traición de una pérfida mujer. La diferencia estriba en que el drama se desarrolla en un circo en el que conviven seres normales y deformes.

El contexto circense permite trazar una bisectriz que divide a los seres que pueblan el mundo de ficción entre espectadores (sujetos a la regla de la normalidad) y espectáculo (sujetos obligados a convivir con la deformidad). Los seres “espectáculo” se encuentran aislados del resto, como la puesta en escena se encarga de recalcar (F14, F15, F16), bien utilizando interiores en cierta medida claustrofóbicos o cercando los espacios exteriores con los carromatos-vivienda de los circenses o con árboles que simulan un umbral cuyo franqueo es peligroso.



F14



F15



F16

En este mundo dividido, una trapecista (Cleopatra), amante del hombre forzudo (Hércules), seduce al enano Hans con la intención de apropiarse de su fortuna. A partir de esta exigua línea dramática, Browning refleja la cotidianidad del mundo de los “deformes” erigiendo una nueva barrera infranqueable que los separa de aquellos otros personajes que, como los espectadores, poseen un cuerpo “normal”. Pero hete aquí que la “sociedad de los deformes” planifica su venganza apelando a un sentido de la solidaridad que los separará aún más de la sociedad de los que no lo son al convertir a un miembro de cuerpo “normal” en otro susceptible de convertirse en *freak*, es decir, en espectáculo. La película pone al descubierto que la fealdad moral habita en cualquier tipo de cuerpo, sobre todo en uno bello; aunque más aterrador resulta descubrir que la distancia que separa el mundo de los “deformes” del de los “normales” no es tan grande toda vez que ambos comparten los sentimientos que hacen humanos: el amor, la solidaridad pero también la crueldad y la maldad. Lo importante es no traspasar el borde, no entrar en contacto con la anormalidad.

La escena del ágape nupcial, comunión de todos los trabajadores del circo (F17) desencadena el drama cuando Cleopatra reconoce la alteridad de los deformes (F18) y, de esta manera, les hace conscientes de su propia monstruosidad (F19).



F17



F18



F19



F20



F21

Si la película de Browning lleva a cabo en apariencia la misión de dar a conocer al diferente, al Otro, la moraleja de la historia va más allá gracias a ese doble borde que ubica el drama en un mundo ajeno, en cierta medida, al mundo de la normalidad. El drama de *Freaks* acaece a los Otros, emponzoñados por una maldad congénita desencadenante de la violenta venganza final: el asesinato de Hércules con una diminuta espada y la transformación de Cleopatra, la hermosa trapecista, en un ser mutilado, ciego y sin voz, es decir, en ser deforme, objetualizado y sin capacidad de expresión.

El filme visualiza de diferentes maneras el motivo de la cerca que escinde el mundo de la normalidad y el espacio donde habita el deforme: la aceptación, tras el matrimonio con Hans, de la hermosa trapecista por parte de la comunidad de monstruos; el rechazo de la trapecista a formar parte de esta comunidad y su irremediable final. Sin embargo, el espectador puede respirar con tranquilidad debido a que el drama de la bella que se convierte en monstruo permanece acotado en el mundo *sui generis* del circo. La separación entre la normalidad y lo extraño, el espectador y el espectáculo, va a ser recalcada por Browning al separar en la planificación al observador y al observado-deforme, dedicando un encuadre a la hermosa mujer convertida en monstruo (F20) y otro al grupo de espectadores que la observan con horror (F21).



F22

En 1980, David Lynch procedió a recrear un caso real mediante la puesta en escena del cuerpo deforme de Joseph Carey Merrick en *El hombre elefante* (*The elephant man*), película que alcanzó una difusión mayor que la anterior y que a la postre se ha convertido en obra de culto merced a una retrospectiva que sobre los inicios del cine sonoro ofreció el Festival de Venecia. Lynch decidió que John Hurt (F22) encarnara la vida atroz de Merrick (F23) quien a finales del siglo XIX padeció una dolencia que deformó su cráneo y extremidades hasta extremos monstruosos⁶. Su vida, como la de los *freaks* de Browning, se desarrolló en el mundo de la farándula, pero Lynch puso el acento en su carácter apacible y educado, en su inteligencia y cualidades humanas que desmentían su atroz físico. Van a ser estas virtudes culturales las que le permitan probar por breves instantes el afecto y la compañía de seres humanos también cultivados que le

⁶ Se piensa que las deformidades de sus miembros y cráneo son la manifestación más grave conocida del Síndrome de Proteus.



F23

hacen sentir partícipe del discurrir de la vida y de recuperar algo parecido al afecto materno inevitablemente perdido.

Aunque las capacidades intelectuales de Merrick despierten el interés de su descubridor, un médico que consigue que se convierta en parte de su familia y amplíe su círculo de amistades, el cultivado deforme continuará formando parte de un espectáculo que lo separa irremediamente del mundo en el que habitan los seres normales por medio de un simbólico cercado (F24 y F25) que convierte su vida en sociedad en una falacia que mantiene su estatus de espectáculo de feria.



F24



F25

La película de Lynch cuenta la historia de un hombre cuya diferencia respecto a sus congéneres estriba en un envoltorio carnal capaz de ocultar todas sus virtudes y cualidades morales e intelectuales. El filme expone sin circunloquios la imposibilidad de integrar a este sujeto en la sociedad toda vez que la convivencia con el resto de los seres humanos es fuente inagotable de humillación y dolor. La sociedad sólo lo acepta como coba-ya al amparo de una medicina que le ofrece albergue y sustento a cambio de convertirse en objeto de estudio (F26).



F26

Vistas en perspectiva las dos películas evidencian una evolución que resulta cuanto menos curiosa. Si la deformidad de *Freaks* con-

vertía a sus protagonistas en meros *objetos escópicos*, separados por partida doble de la sociedad gracias a la doble cerca simbólica traída a colación, casi cincuenta años después David Lynch ofrece una vuelta de tuerca a idéntico motivo convirtiendo a su protagonista en un objeto sólo apto o interesante para una mirada científica y cuando el aislamiento médico desaparece, su confrontación con los seres humanos “normales” produce piedad y horror (F27 y F28). Todo permanece igual: el personaje lynchiano persiste escindido de la sociedad, convertido en bicho raro. La discriminación es absoluta al extremo de que en su conclusión el film sugiere el suicidio como la única alternativa para el diferente.



F27



F28

Desde el ámbito del cine independiente norteamericano, *Twin Falls Idaho* (Michael Polish, 2000) aborda de nuevo la problemática de vivir con un cuerpo deforme a través de una historia de amor entre una prostituta y uno de dos hermanos siameses. La trama se desenvuelve en un entorno de marginación: los siameses viven encerrados en la habitación de un mísero hotel y, para celebrar su cumpleaños, solicitan los servicios de Penny, una prostituta toxicómana (F29). La reacción inmediata de la joven es de rechazo ante la monstruosidad, aunque el olvido de su bolso en la habitación de los siameses permite a Polish dar a conocer a estos seres encerrados tras las cercas de la marginalidad. Los siameses están obligados a no dejarse ver. Únicamente salen a la calle, al exterior, la noche de Halloween, poblada de seres normales que juegan a transformar su aspecto por unas horas. Sólo entonces, cuando los “normales” adoptan



F29



F30

transitoriamente un aspecto “deforme”, los siameses pueden pasar desapercibidos en el mundo de la “normalidad” (F30). Después deben volver a su encierro. Los siameses viven excluidos de la “normalidad”, negados ontológicamente por una sociedad que les deniega un derecho tan básico como el de ser visibles.

Polish introduce un elemento trágico que da un giro a la historia y pone sobre el tapete el problema de “ser uno y dos a la vez” (F31): uno de los siameses enferma y muere de suerte que su cuerpo debe ser amputado y a su hermano se le abre la posibilidad de llevar una vida “normal”. Con todo y haber recuperado las cualidades que podrían devolver la visibilidad a su cuerpo, el final que Michael Polish da a la historia arroja, sin embargo, al ex siamés a la microsociedad de los excluidos, de los no-mirados, toda vez que las secuelas físicas y psicológicas de la amputación van a obligarle a vivir en un mundo de marginación.



F31

La regla básica para participar en el juego social, tal y como demuestran estas películas surgidas en distintos momentos de la historia del cine, consiste en poseer un envoltorio corporal acorde con las reglas de la belleza tal y como es definida, canónicamente, por una sociedad dada. Cuerpo que, por extensión, se constituye apto para ser mostrado al resto de los “semejantes” con los que compartimos un mismo espacio social. A partir de ahí, se puede manipular, transformar o mutilar como se han encargado de reflejar, por otra parte, las películas de David Cronenberg⁷. Aquellas apariencias que no estén de acuerdo con las definiciones que se alejen de las tendencias biológicas mayoritarias serán eliminadas o excluidas de la sociedad.

⁷ Linda S. KAUFFMAN: *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneo*. Madrid, Cátedra, col. Frónesis, 2000.

El cine ante la “solución final”

La todavía reciente coincidencia en las carteleras de medio mundo de *La cuestión humana* (*La Question humaine*, Nikolas Klotz, 2007) y *El niño del pijama de rayas* (*The Boy in the Striped Pyjamas*, Marck Herman, 2007), dos filmes que, aunque de manera harto diferente, centran el foco en el Holocausto, nos brinda excusa perfecta para volver a reflexionar en torno a la manera en la que el cinematógrafo ha dado acogida estética a un tema que, como éste, se sitúa en un espacio abis(m)al muy próximo a lo irrepresentable. Desde el acercamiento inicial de un Orson Welles (cuya pelí-

cula *El extranjero* –*The Stranger*, 1946– contiene las que son, probablemente, las primeras imágenes cinematográficas documentales que mostraron el horror de los campos de exterminio), pasando por filmes tan discutidos como el célebre *Kapo* (Gillo Pontecorvo, 1960) o los mucho más recientes trabajos de Agnieszka Holland (*Europa Europa*, 1991), Steven Spielberg (*La lista de Schindler*, 1993) o Roberto Benigni (*La vida es bella*, 1998), buen número de cineastas ya habían probado a representar audiovisualmente el exterminio del pueblo judío a través de la ficción aunque con escasa fortuna, o sólo con la fortuna de conseguir la adhesión de ese público mayoritario que se da por satisfecho con las buenas intenciones.

Frente a todos ellos se levanta el cine de Claude Lanzmann, que, renunciando de forma radical a los artificios de la ficción, ha ido poniendo progresivamente en pie un archipiélago de textos fílmicos en los que *lo indecible es, al fin, dicho cinematográficamente*. Veamos cómo, sobre todo teniendo en cuenta que esta forma radical de *exclusión* (ver supra) se vio acompañada de una política destinada a borrar cualquier huella de los ominosos hechos en los que descansaba. No se trataba únicamente de perpetrar un crimen de lesa humanidad sino que a su consciente planificación se le añadía toda una meditada tarea de eliminación de cualquier rastro que, en el futuro, permitiese reconstruir los acontecimientos sobre los que se fundaba. Primo Levi, superviviente de Auschwitz, ha recordado la manera en que un oficial de las SS, dirigiéndose a Simon Wiesentahl, arrojaba a la cara del prisionero que, con independencia de cómo terminase el conflicto bélico, los nazis habían ganado la guerra contra los judíos puesto que aunque hubiese supervivientes nadie creería su relato en la medida en que la gente pensaría que los hechos narrados son demasiado monstruosos para ser ciertos. En el inicio de *Le rapport Karski* (2010) Claude Lanzmann insiste en esta idea cuando cuenta que Raymond Aron, preguntado si durante su exilio en Londres supo lo que estaba sucediendo en la Europa del este, contestó: “supe, pero no lo creí. Y puesto que no creí, no lo supe”.

Conviene precisar que, contra lo que hasta el momento de la aparición de *Shoah* (1985) venía siendo práctica habitual de los filmes que se ocupaban del exterminio del pueblo judío decretado por el estado nazi durante las décadas de los treinta y los cuarenta del siglo pasado, la película de Lanzmann renunciará a cualquier uso de material de archivo documental⁸. De esta forma se elige poner en escena la tragedia de la historia de tal manera que se “prohíbe cualquier ilusión retrospectiva”. Una tragedia que, puntualizará Lanzmann, se basa en el

⁸ En este campo preciso conviene hacer referencia al cortometraje de Alain Resnais, *Nuit et brouillard* (1956) que durante mucho tiempo fue considerado el film esencial sobre el tema.

hecho de que la propia época era ilegible para sus propios protagonistas ante los que algunos de sus acontecimientos se presentaban como la “verdadera configuración de lo imposible”. En sus propias palabras:

“Siempre he dicho que las imágenes de archivo son imágenes sin imaginación. Petrifican el pensamiento y aniquilan todo poder de evocación. Es preferible hacer lo que yo he hecho, un inmenso trabajo de elaboración, de creación de la memoria del acontecimiento. Mi film es un “monumento” que forma parte de la memoria de o que memorializa [...] Preferir el archivo filmico a las palabras de los testigos, como si éste tuviese más poder que ellas, es subrepticamente reconducir esta descalificación de la palabra humana en su camino hacia la verdad”⁹

⁹ Daniel BOUGNOUX, Régis DEBRAY, Claude MOLLARD y otros: “Entretien avec Claude Lanzmann”, *Les Cahiers de médiologie*, nº 11, 2001, p. 274.

Por eso en los momentos iniciales del que es el tercer avatar de la serie de filmes que ha dedicado al tema del Holocausto, la voz del cineasta nos convoca a los espectadores de hoy a escuchar “la palabra viva de Yehuda Lerner”, superviviente del campo de exterminio nazi de Sobibor (F32).

Lo hace para dejar claro que sus intenciones que no son otras que las de proceder a una “rehabilitación del testimonio”. Rehabilitación que funda lo mismo la multifacética experiencia contenida en las más de nueve horas de proyección de *Shoah* como las que pueden encontrarse en las otras tres películas que completan, por el momento, sus trabajos acerca del Holocausto. Películas todas ellas “construidas” sobre un testimonio único, en todos los sentidos de la palabra: *Un vivant qui passe* (1997), *Sobibor, 14 Octobre 1943, 16 heures* (2001) o *Le rapport Karski* (2010). Al comienzo de este último film Lanzmann recuerda que en los años iniciales de su indagación en torno al Holocausto, cuando este tema era todavía una *tabula rasa*, cada descubrimiento de un superviviente suponía para él una “exhumación conmovedora”.



F32

Esta rehabilitación se fundamentará en *dar la palabra* a esos supervivientes de los campos de exterminio nazis cuya desaparición definitiva, cada vez más próxima (como recuerda de manera insistente Jorge Semprún), borrará la huella directa, inscrita en sus cuerpos singulares, del horror que portan a modo de signos, de *índices* inapelables. El objetivo de Lanzmann no es otro que devolver a la noción misma de “testigo” todo su peso etimológico. Carlo Ginzburg o Giorgio Agamben, entre otros autores, han subrayado de qué manera la palabra testigo no significa sólo la presencia de alguien como tercero (*terstis*) en un litigio, sino que, sobre todo, apunta (a través de la etimología *superstes*) en dirección del que ha

vivido (hasta el final, cabe añadir) una determinada experiencia, la ha hecho suya y está en condiciones de testificar sobre la misma. De manera aún más precisa Agamben recordará que testigo en griego se dice *martis*, mártir, palabra que deriva de un verbo cuyo significado es “recordar”, lo que sitúa al superviviente en la posición del que “no podría no recordar”.

De aquí que buena parte del trabajo de Lanzmann en estos filmes se oriente en la dirección de facilitar las condiciones para que surja el testimonio, produciéndose un verdadero “elogio de la memoria”. Véase, como ejemplo privilegiado en *Shoah*, el momento en que el peluquero Abraham Bomba, antiguo miembro de los *sonderkommandos* que trabajaban en “este lugar que ellos llamaban Treblinka”, procede a relatar su experiencia en el interior de la cámara de gas cortando el pelo a niños y mujeres desnudas (entre las que, en un momento desgarrador, se incluyen su prima y su madre) que estaban a punto de ser gaseados.



F33

Testimonio que es “puesto en escena” por Lanzmann, en una operación mayéutica, mediante la ubicación de la escena en una barbería y haciendo que Bomba –por entonces ya retirado de su profesión– proceda a realizar un corte de pelo mientras relata los acontecimientos acerca de los que se solicita su testificación singular (F33).



F34

En el fondo, en este instante –como en otros muchos de su obra– las imágenes y los sonidos capturados por Lanzmann aportan un fulgurante desmentido a las palabras proferidas al inicio de *Shoah* por Simon Srebnik, superviviente del primer campo de exterminio mediante gas situado en Chelumno (Polonia): “No se puede contar esto. *Nadie puede representarse lo que pasó aquí. Imposible. Y nadie puede comprenderlo*” (F34).

De esta manera Lanzmann se coloca a sí mismo –y, de golpe, coloca al espectador en idéntico lugar– en la posición de “aquel que no ha visto”. Porque precisamente se trata de eso: *de ver y de saber*. Pero no de ver ni de saber cualquier cosa. Porque de nada sirve, ha señalado repetidas veces Lanzmann, y corrobora el historiador Raul Hilberg en *Shoah*, saber y repetir que seis millones de judíos fueron asesinados por los nazis. De lo que se trata es de “ceñirse a las precisiones y a los detalles, a fin de organizarlos en una ‘forma’, una estructura que permita si no explicar al menos describir lo más completamente posible lo que ha sucedido” (Hil-

berg en *Shoah*). Ni sirve de nada acumular imágenes pretendidamente testimoniales procedentes de noticiarios de la época en la medida en que apenas se conservan imágenes del Holocausto propiamente dicho ya que se trataba de un proyecto criminal que debía mantenerse en riguroso secreto, y que las rodadas por los cámaras de los ejércitos aliados al liberarse los campos apenas dan cuenta exacta de lo que allí había sucedido. Sólo de esta manera, luchando contra “esas imágenes idealistas que permiten todas las identificaciones consonantes” el cineasta puede alcanzar la verdadera *ficción de lo real*. Lanzmann lo ha expresado con claridad:

“Lo real es opaco. Es la configuración verdadera de lo imposible. ¿Qué significa filmar la realidad? Hacer imágenes a partir de lo real, es hacer agujeros en la realidad. Encuadrar una escena es excavar. El problema de la imagen es que hay que hacer agujeros a partir de lo lleno”¹⁰.

De lo que se trata es (como ha visto Derrida) de “aprehender las huellas, rastros (...) el ‘esto tuvo lugar aquí’ del filme, la supervivencia”¹¹. Por eso Lanzmann puede insistir, con razón, en lo que *Shoah* tiene de *acontecimiento originario*, de elaboración de un decir no fundado más que en sí mismo y que explota como pocas obras anteriores la idea de que el cinematógrafo es “el simulacro absoluto de la supervivencia absoluta” (Derrida). *Decir* que tiene la virtualidad de devolver la palabra a aquellos que no podían hablar. Motke Zaidl e Ithzak Dugin, supervivientes de Vilna, relatan en *Shoah* cómo los alemanes habían prohibido radicalmente utilizar las palabras “muerto” o “víctima” para nombrar a los judíos asesinados: “los alemanes nos imponían decir, en lo que hace referencia a los cuerpos, que se trataba de ‘figuras’ (*Figuren*), es decir, de marionetas, de muñecas, o de trapos (*Schmattes*)”. *Decir* (“las palabras filmadas”) que instituye a los testigos como auténticos “aparecidos” (*revenants*) dando lugar a una eliminación de la distancia entre pasado y presente. En uno de los momentos más impactantes de *Shoah*, Jan Karski, actualmente profesor universitario en USA y durante la II Guerra Mundial correo del Gobierno polaco en el exilio, se dispone a testimoniar ante la cámara de Lanzmann acerca de su visita en Julio de 1942 al gueto de Varsovia. “Ahora –comienza a decir– vuelvo treinta y cinco años atrás. No, no vuelvo... no... no...” Y levantándose de la silla que ocupa abandona el encuadre (F35 y F36).

10 Marc CHEVRIE y Thierry JOUSSE: “Le lieu et la parole. Entretien avec Claude Lanzmann”, *Cahiers du Cinéma*, nº 374, 1985, p. 20.

11 DE BAECQUE, A. y JOUSSE, T.: ‘Jacques Derrida: le cinéma et ses fantômes’, *Cahiers du Cinéma*, nº 556, (existen versiones castellanas en *Desobra*, nº 1, 2002, pp. 93-106 y en www.otocampo.com/6/).



F35



F36



F37

Solo retornará un rato después (un plano nos muestra a Lanzmann esperando pacientemente) para afirmar “estoy listo” y comenzar su relato¹² (F37 y f38).



F38

Años después, en 2010, al presentar en *Le rapport Karski* los materiales referentes a este personaje que, por razones estructurales, decidió dejar fuera de *Shoah*, Lanzmann clausurará su nuevo film sobre un primer plano sostenido y silencioso de un Karski que apenas puede contener las lágrimas (F39).

Tampoco es ajena a la *forma* del filme una de sus opciones decisivas. Nos referimos al mantenimiento riguroso de las *palabras originales*. Cuando las lenguas que hablan los testigos (alemán, inglés) son comprendidas por Lanzmann (no pocas veces presente en la imagen como un cuerpo más) sus declaraciones se subtitulan en francés directamente (en la versión original) mientras hablan (F40).

12 El que hasta ahora es el postrer film dedicado por Lanzmann al Holocausto (como sucedió en los casos de *Un vivant qui passe* o *Sobibor*) se construye con una parte del testimonio de Karski que no había sido incluido en *Shoah* y que recoge algunas de las reacciones que las revelaciones de Karski tras su retorno de Varsovia produjeron entre ingleses y americanos.



F39

Pero si se trata de polaco, hebreo o yiddish, se encomienda su traducción a una serie de intérpretes también las más de las veces presentes en las imágenes. El efecto es triple: en primer lugar el *respeto* a la declaración original (en el caso de la versión española se subtitulan los textos declamados por los intérpretes); después, de *dilatación* del acontecimiento ya que en muchos casos hay que *esperar* para saber qué se nos está diciendo y, finalmente, de establecimiento de una *distancia*, siquiera parcial, entre la palabra entendida como ayuntamiento de *significante* y *significado*.



F40

Gilles Deleuze ha hecho notar que buena parte del cine contemporáneo construye sus efectos de sentido sobre una “idea propiamente cinematográfica” como la que lleva a determinados cineastas a disociar lo que se ve de lo que se habla. Disociación que encuentra su expresión banal en la mera fórmula de que se vea una cosa y se oiga otra, pero que, señala Deleuze, en algunos autores da lugar a que “aquello de lo que se habla esté bajo lo que se nos hace ver”. Este es el sentido que tienen los momentos en que las palabras de los “testigos” resuenan sobre los paisajes actuales cargándolos de sentido, “haciéndolos revivir”, dando cuerpo a esa “palabra filmada”, a ese “registro de palabras” que alcanza de esta manera un estatuto de paridad con la imagen con la que comparte lo que Derrida llama el ser expresión del “ello-

mismo ahí". De esta manera las imágenes alcanzan el nivel de *imágenes materialistas* que se oponen frontalmente a las *imágenes idealistas* denunciadas por Lanzmann una y otra vez.

Por eso el cineasta puntúa sus filmes de paisajes actuales donde pervive la huella del pasado a la manera de esas capas geológicas en las que se acumula el paso del tiempo (más arriba hemos hablado de "exhumación"). Se hace así buena la idea que sostiene que la historia es algo que se filma en presente. Estamos ante una ejemplar ilustración del *dictum* de Stéphane Mallarmé (en *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*) que sostiene que "rien n'aura eu lieu que le lieu". Gérard Wajcman parafrasea este celebre verso de la siguiente manera:

"En él se encierra todo lo que puede decirse de la memoria y de su arte. La memoria que camina en el tiempo es ante todo asunto de lugar. Haber tenido lugar, es tener un lugar"¹³.

Por eso son tan importantes en la arquitectura de estos filmes (sólo *Le rapport Karski* renuncia a este efecto) las filmaciones actuales de los lugares del horror. Lugares en los que se inscribe, para siempre, la cicatriz del pasado (F41-F44). Como señala Deleuze (siguiendo la estela de las reflexiones de Jean Narboni y Serge Daney acerca del cine de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet) estaríamos ante

"paisajes estratigráficos, vacíos y lacunares (...) donde los movimientos de cámara (cuando los hay) trazan la curva abstracta de lo que sucedió y donde la tierra vale por lo que está sepultado en ella (...). Lo que llamamos lectura de la imagen visual es el estado estratigráfico, la inversión de la imagen, el acto correspondiente de percepción que no cesa de convertir lo vacío en lleno, el derecho en revés (...) Un nuevo sentido de 'legible' aparece para la imagen visual, al mismo tiempo que el acto de habla deviene por sí mismo imagen sonora autónoma"¹⁴.

Sobre el poder que la palabra ostenta en estos filmes lapidarios, en el sentido literal de la expresión, valga la descripción de un momento ejemplar: cuando *Sobibor* parece haber terminado, surge, precisamente, uno de los momentos más sobrecogedores y memorables de todo el cine contemporáneo. Sobre la pantalla negra y en letras blancas comienza a desfilar, durante más de seis, interminables, minutos la enumeración de los distintos transpor-



F41



F42

13 Gérard WAJCMAN: *L'objet du siècle*, Paris Verdier, 1998, p. 15 (versión española *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001).

14 Gilles DELEUZE: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 322-324.



F43



F44

tes de deportados que tuvieron como destino Sobibor y que alcanzaron el volumen de doscientos cincuenta mil judíos exterminados. Mientras las cifras y datos se desenvuelven con lentitud, la voz impertérrita del cineasta las va leyendo a la manera de una letanía laica que acaba confiriendo a esos números anónimos, a esos datos fríos la dimensión sagrada de unas *presencias reales*.

Conviene recordar, en este instante, que Lanzmann, veintiocho años antes, en 1973, había estrenado su primer largometraje, *Pourquoi Israel?*, pieza inicial del díptico que, con *Tsahal* (1985), ha dedicado a “excavar” en la expresión “¿qué significa ser judío?”. Cuando la película esté a punto de acabar visitaremos Yad Vashem, “los archivos de la muerte”, el museo dedicado a la Shoah en el que se guardan los nombres de los seis millones de judíos asesinados por los nazis (F45). Y será para asistir a la lectura de los nombres propios de todos los Lanzmann exterminados. La escena termina cuando el cineasta pida a su cameraman que corte. Como sucede al final de *Sobibor* corresponderá a una “lista” el cerrar el filme: una monótona enumeración de nombres propios en 1973, una inacabable serie de trenes y sus lugares de origen en 2001: las huellas del exterminio declinadas dos veces, en un nivel individual, primero, en uno colectivo, después.



F45

Ahora podemos entender el verdadero alcance de los filmes realizados por Lanzmann sobre el Holocausto. Estamos ante la construcción de un auténtico *monumento* (en el que el mármol ha sido sustituido por el celuloide) en el sentido fuerte de esta palabra (ver supra). Palabra que como es sabido tiene su origen etimológico en la latina “monere” que significa *avisar*. De esta manera este bloque de filmes *memorables* consiguen volver actual tanto lo que André Malraux predicaba del arte, su *capacidad de ser lo único que puede resistir a la muerte*, como ejemplificar, mejor que cualquier otra obra de nuestro tiempo, las ideas de Gilles Deleuze cuando (desarrollando precisamente la tesis de Malraux) insistía en que la obra de arte no es sino una clase de los *actos de resistencia*.

En el fondo los filmes de Lanzmann sobre el exterminio de los judíos europeos dan imagen a aquello que carece de ella. Como dice Gérard Wajcman se trata de mostrar aquello que no puede verse, que no se quiere que sea visto. Éste será, precisamente, el poder del arte¹⁵.

13 Gérard WAJCMAN: *L'objet du siècle*, op. cit.