

ESCENIFICAR LA AUSENCIA: SHOAH, DE CLAUDE LANZMANN (1985)

IGNACIO RAMOS

Una de las escenas más sobrecogedoras del documental sobre el Holocausto rodado por Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), se desarrolla durante la segunda parte del film, en el interior de una barbería. En ella, Lanzmann, asumiendo la función de entrevistador, insiste reiteradamente por medio de preguntas a Abraham Bomba, superviviente de Treblinka, para que recuerde los más nimios detalles de su traumática experiencia como «peluquero» de todas aquellas mujeres que, minutos antes de encontrar la muerte en la cámara de gas, habían de presentar sus cabezas completamente afeitadas. El director, lejos de arredrarse ante la carga emotiva que implica el recuerdo traumático en el entrevistado, lo empuja hasta la rememoración total del pasado. Éste, tras mostrarse en un primer momento evasivo y reservado durante la simple descripción de los hechos acontecidos, es presionado para que repita con exactitud los gestos y las acciones que solía realizar durante los minutos previos a la aniquilación de centenares

de personas. Precisas, detalladas, en algún caso incluso banales, aunque siempre insistentes, las preguntas de Lanzmann tratan de romper con la cadena de recuerdos establecidos, domesticados por el testigo en su memoria, no tanto con el fin de recrear, utilizando la expresión de Ora Gelley, la «escena del crimen» (1998: 831), sino de retrotraerlo a un momento determinado del pasado; resucitarlo frente al espectador por medio de una mímica gestual que posibilita a Bomba visualizarse de nuevo en el contexto concentracionario y revivir los momentos olvidados, traducidos en su inarticulación lingüística y en el llanto desconsolado.

Si bien resulta imposible trasladar a estas líneas la vulnerabilidad y el colapso psíquico al que sucumbe Bomba, revelados por la larga pausa que se produce en su habla, la calificación de «insistencia sádica» realizada por críticos como Dominique LaCapra (1997: 257) para describir la perseverancia del director por extraer su recuerdo —«vemos algo similar a una tortura», llegará a

LA INMERSIÓN DEL ENTREVISTADO EN EL PASADO POR MEDIO DE OBJETOS QUE ACTÚAN DE MANERA PROUSTIANA COMO CATALIZADORES TEMPORALES MUESTRA UN SENTIDO PROFUNDAMENTE TEATRAL DEL EJERCICIO MEMORÍSTICO

decir Inga Clendinnen (1999: 178)— da cuenta de su práctica inquisitiva de entrevista y del traumatismo producido en el sujeto por medio de la rememoración. En un claro ejemplo de traslación del espacio del documental al universo clínico, entrevistador y entrevistado adoptan las funciones de médico y paciente, con la diferencia de que la emergencia discursiva del pasado traumático de Bomba no tiene por fin su curación por medio de su reencarnación sino su perpetuación en el director y en el espectador. El director no busca tanto extirpar la dolencia pasada cuanto resucitarla ante el testigo actual con el objetivo de mostrarla en su exactitud y de evidenciar su perennidad en el tiempo, contribuyendo por medio de su visualización a lo que Sánchez-Biosca (2009) denomina «pedagogía del horror». En palabras de Lanzmann, recogidas en el volumen recopilatorio de entrevistas y artículos sobre el documental editado por Bernard Cuau y Michel Deguy, *Au sujet de la Shoah*, es exactamente en el momento en que el entrevistado revive la escena cuando, finalmente, «la verdad se encarna» (CUAU y DEGUY, 1990: 298).

Esta noción de «encarnación» como acceso a una verdad soterrada en la psique del individuo resulta interesante para constatar el ejercicio de adecuación espacial y discursiva llevada a cabo por el director en su estrategia de recuperación y actuación del recuerdo. Tras seguir el rastro de Bomba desde Nueva York a Tel Aviv durante más de dos años, previamente a rodar la escena, Lanzmann alquiló una barbería que serviría de decorado a la entrevista, y contrató los servicios

de «extras» que actuarían como sujetos anónimos, incapaces siquiera de entender la lengua —el inglés— en la que el intercambio se produciría, a los que Bomba simularía cortar el pelo. La adecuación del espacio situacional al testimonio del superviviente —constatable igualmente en la locomotora alquilada al servicio de ferrocarriles polaco para contextualizar el relato oral de otro testigo, Henryk Gawkoski, otrora encargado de conducir los trenes en los que los judíos fueron deportados a los campos de concentración durante la guerra; función que acomete nuevamente durante la entrevista— ejemplifica su voluntad de *escenificar* el recuerdo. La inmersión del entrevistado en el pasado por medio de objetos que actúan de manera proustiana como catalizadores temporales muestra un sentido profundamente teatral del ejercicio memorístico. Antes que una simple descripción de lo ocurrido, Lanzmann busca una vivencia real del pasado, emergente no a partir de un decorado fiel, historiográfico, de aquél —el material de archivo, así como la utilización de objetos históricos, quedan completamente descartados durante el rodaje— sino a través de situaciones que desencadenan el recuerdo en el sujeto entrevistado. Con el fin de desatar ese recuerdo *revivido*, el director sitúa al testigo en un espacio familiar aunque incómodo —Bomba es (re)contextualizado en una barbería de Tel Aviv, del mismo modo que Simon Skrebnick, uno de los dos únicos supervivientes de una matanza de cuatrocientos mil judíos polacos ocurrida entre diciembre de 1941 y enero de 1945, es trasladado al lugar en que ésta se produjo, Chelmno—. El desplazamiento físico no busca la reconstrucción histórica, sino la recuperación de la vivencia, el retorno a los *lugares de memoria*, en el sentido de Pierre Nora (1984-1992), albergados en la psique del individuo, cuya recuperación y actuación son la única fuente y modo de acceso a la verdad objetiva de la experiencia traumática del Holocausto. El propio Lanzmann lo explicitará con claridad al proclamar en una entrevista mantenida con Shoshana Felman en 1986: «*Shoah* no es un

film histórico [...] el film es una encarnación, una resurrección» (FELMAN, 2000: 112).

Por cuanto para el director la experiencia personal prima sobre la historicidad, la sensación sobre el dato —siendo precisamente la primera la auténtica base historiográfica del segundo— no resulta extraño el alto grado de teatralización al que somete los testigos y supervivientes entrevistados en el documental. Robert Skloot afirma que «Lanzmann quiere poner a verdugos, víctimas y observadores "sobre el escenario"» (2012: 266). El propio director así lo reconocía en 1985, en una entrevista titulada «Le lieu et la parole» recogida en el volumen editado por Cuau y Deguy, en la que explicaba la necesidad de ficcionalizar a los testigos y supervivientes, convertirlos en «personajes» de una «puesta en escena» (CUAU Y DEGUY, 1990: 301). La simple descripción de lo sucedido no basta para Lanzmann; es necesaria la re-vivencia: «[...] Debían actuarlo, es decir, irrealizarlo. Eso es lo que define lo imaginario: irrealizar. Es el tema central de la paradoja del actor. Había que situarlos en una cierta posición física. No para hacerles hablar, sino para que la palabra se volviera de repente transmisible y se cargara de otra dimensión» (CUAU Y DEGUY, 1990: 301). La alusión por su parte a la «paradoja del actor» remite indefectiblemente a un texto pionero homónimo en la teoría de actuación francesa de la Ilustración, escrito por Denis Diderot entre 1773 y 1777, y revela una inquietud investigadora en los fundamentos de la mímica y reproducción de la realidad por parte del actor. Sintetizado en la dislocación que plantea Diderot entre «actuar con el alma» —esto es, sentir las emociones que interpreta— y «actuar con la inteligencia» —reproducir con exactitud pero sin sentir aquello que se interpreta— Lanzmann apuesta por la primera de estas dos posibilidades, abogando por una revivencia total del pasado que desnuda públicamente al sujeto, identificado con el sentimiento expresado.

Precisamente esa voluntad de reencarnar, de revivir el recuerdo obligan al director a renunciar

a toda imagen de archivo. Si *Nuit et Brouillard*, de Alain Resnais (1955), ha pasado a la posteridad por lo que Thomas Doherty denomina «el equilibrio imagístico entre lo archivístico y el material creativo» (1987: 4), *Shoah* lo ha hecho igualmente por su rechazo absoluto a la inclusión de toda imagen que no remita al *presente* de los supervivientes y de los campos. A diferencia de la cohorte de documentales sobre el Holocausto que precedieron y siguieron a *Shoah*, Lanzmann concibe un film completamente desnudo, compuesto únicamente del relato oral actual proporcionado por el testigo, el superviviente o el criminal —los minutos que recogen, a través de una cámara oculta, las declaraciones de los propios nazis respecto de lo ocurrido, resultan un hito distintivo del documental— y una cámara que rastrea los escenarios presentes de la masacre.

Tal austeridad en el uso iconográfico del material de archivo aparece explicado por el interés del propio director en resucitar un recuerdo y reencarnarlo a través de la oralidad del superviviente, antes que en confinarlo al estatismo de la imagen fotográfica. La postura narrativa de Lanzmann, centrada en las imágenes mentales que asaltan al espectador a partir de la narración antes que en aquellas que nos podrían ser mostradas «docudramáticamente», busca una mayor libertad y hondura imaginativa. Frente a la imposición de la visualización basada en lo percibido únicamente en la imagen mostrada, el director opta por la apertura conceptual del relato, orgánicamente renovado en la imaginación de cada uno de los receptores del mismo. Para Lanzmann, el material de archivo no es más que un testimonio fijo, desprovisto de toda vitalidad, y ficticio por cuanto parcial. La imagen de archivo sella el recuerdo, lo desvitaliza, neutralizando su pervivencia; en ella el recuerdo se momifica, quedando reducido a esa imagen en concreto, y anclándose en el pasado. Por el contrario, a través del relato oral, vivo, nos dice el director, el recuerdo se renueva y se perpetua, se reencarna en un acto de habla *performativo*

(Biosca, 2009: 132) por el que la acción rememorada es *recreada*, desvaneciéndose su historicismo anacrónico, interpelándonos directamente como receptores de la misma.

El rechazo frontal a todo documento de archivo, así como la resurrección del momento vivido, ancla inexorablemente la imagen y el relato en el presente narrativo y en el presente del espectador, fundiendo los regímenes temporales convencionales. Pasado y presente se diluyen, solapándose por medio de un relato y una imagen cuyo objetivo es crear un efecto tan estético cuanto moral. Así, la negación del enclaustramiento del Holocausto en el pasado y su actualización presente resultan capitales para comprender el fin último del documental. «El peor crimen tanto moral como artístico que se pueda cometer en una obra sobre el Holocausto», afirma Lanzmann, «es considerarlo como un hecho del pasado» (CUAU y DEGUY, 1990: 316). El film sólo puede ser, por lo tanto, «una investigación sobre el presente del Holocausto», una indagación en las heridas y cicatrices que ha dejado en aquellos que lo vivieron y que persisten en la actualidad, sumergiéndolos en lo que denomina una «intemporalidad alucinante» (CUAU y DEGUY, 1990: 316). En la medida en que, para el director, el Holocausto no ha de incrustarse en el pasado, sino en el presente, las estrategias de recuperación del recuerdo buscan confirmar la ineluctable circularidad de la experiencia traumática, la necesidad de revivirla y de transmitirla en la actualidad, recreando lo que Gabriele Spiegel denomina la metafísica y teatral *presencia del ahora* (2002: 150).

Resulta inevitable constatar la similitud de la empresa de Lanzmann con los principios articuladores de la conmemoración litúrgica judía. En este sentido, el documental ha de concebirse no sólo como un testamento de solidaridad cultural, sino de fe religiosa. En palabras de Doherty, «Lanzmann no sólo se interesa en el Holocausto como investigador, sino también como "judío"» (1987: 3). La consideración de la experiencia

histórica como una perpetua reencarnación de los acontecimientos vertebradores de su cultura a través de la recitación oral se basa en un intento de revivir, en el presente, por medio del rito sagrado, hechos pasados articuladores de su identidad. El objetivo final del acto es idéntico a aquel que prevé el director: fundir en uno solo ambas temporalidades —Lanzmann hablará de «la abolición de toda distancia entre pasado y presente» (CUAU y DEGUY, 1990: 301)— reunir en una misma entidad emisor y receptor, en una suerte de colectividad única aglutinadora de la experiencia compartida y transmitida que hace de la ausencia un elemento presente y de la Historia un concepto inmerso en el ciclo de la memoria litúrgica (SPIEGEL, 2002).

**EL DOCUMENTAL OSCILA
CONSTANTEMENTE ENTRE LO VISIBLE
Y LO INVISIBLE, ENTRE LA AUSENCIA Y
SU RASTRO, PROBLEMÁTICA RESUMIDA
EN EL OXÍMORON CONSISTENTE EN
LA NECESIDAD DE TESTIMONIAR UN
HECHO CUYO TELOS NO ERA OTRO
QUE ANIHILAR LA PRESENCIA DE TODO
TESTIGO**

Los tintes sacramentales de la escenificación de la ausencia llevada a cabo por Lanzmann se adecuan con exactitud al ritual clásico teatral como espacio de visión de la imagen prohibida. El documental oscila constantemente entre lo visible y lo invisible, entre la ausencia y su rastro, problemática resumida en el oxímoron consistente en la necesidad de testimoniar un hecho cuyo *telos* no era otro que anihilar la presencia de todo testigo. El propio director reconoce la dificultad de visibilizar lo invisible al explicar que la mayor dificultad del film fue afrontar la «desaparición de los rastros: ya no queda nada, es la nada, y había

que hacer un film a partir de esa nada» (CUAU y DEGUY, 1990: 295). Es este bascular entre lo sabido y la imposibilidad de saber —lo que Maurice Blanchot, en *L'écriture du desastre* (1980) resume en la paradoja de jamás olvidar lo que jamás se podrá saber— aquello que confirma la esencia teatral más primaria del film.

Como el ritual religioso y el documental de Lanzmann, el hecho teatral se basa en una palabra encarnada, proferida y recibida, dando lugar a una participación colectiva y comunitaria en el acto cuya más visible demostración son las festividades dionisiacas originarias del teatro griego. Al igual que en la Grecia clásica, el hecho teatral representa una epifanía: una revelación de la imagen de la divinidad, resguardada hasta ese momento y protegida de la vista del espectador hasta su depósito sobre el altar o *thymele*. La *skéné* clásica, término del que deriva la *escena* contemporánea, adquiere así un significado simbólico de frontera entre lo mostrado y lo oculto. Tras ella se esconde lo divino e invisible, manifestado sobre el *proskenion* y la *orchestra* a través del actor y de la representación (SURGERS, 2007: 24-25). La etimología del espacio teatral —*theatron*, derivado del verbo *theaomai*— da cuenta con exactitud de ese lugar en el que el espectador va no solo a *ver*, sino a contemplar un espectáculo, a ser víctima de una ensoñación, de una *visión* (SURGERS, 2007: 24). El propio Lanzmann alude al potencial visionario inherente a la palabra encarnada al afirmar haber recibido una carta de un espectador que aseguraba haber visto y oído por primera vez, a través del documental, el grito de un niño al entrar en la cámara de gas: «me sucede que me encuentro con gente que está convencida de haber visto documentos en el film: son alucinaciones tuyas [...] El film activa la imaginación» (CUAU y DEGUY, 1990: 297). Como el texto teatral, *Shoah* adquiere su vigor por medio de su encarnación antes que por su lectura: el film es la materialización de la palabra escenificada, devuelta a la vida por me-

dio de la actuación, aquella que supera la meramente leída, narrada o mostrada.

La teatralidad del documental se refuerza además por su riguroso cumplimiento de la triple unidad clásica de coordenadas espaciales, temporales y actanciales propias de los parámetros compositivos enunciados prescriptivamente en la poética aristotélica. A pesar de la amplia variedad de decorados, la unidad de significado simbólico del film confiere una espacialidad y cronologías encastilladas, confinadas. En gran medida transposición de la cerrazón y hermetismo característicos del tiempo y espacios concentracionarios de los campos y de los trenes —leitmotiv este último ampliamente reiterado a lo largo del film en tanto que símbolo del movimiento del individuo deportado, pero también de la movilidad del recuerdo recuperado en el presente— el documental es el producto de múltiples espacios que no hacen sino remitir a un único y mismo universo: el de la cerrazón del *lager* y el de la prisión del recuerdo mental. El dramatismo emerge precisamente del hecho que, a pesar de la variedad de localizaciones geográficas, todas ellas confluyen en un mismo y único referente —el campo— que provoca la condensación de significantes intensificando así el patetismo de lo relatado.

Esta condensación de la variedad espacial, metonímicamente encerrada en la unicidad de la experiencia personal, tiene por expresión una cronología acorde con la síntesis de lo amplio en lo concreto. *Shoah* rechaza construir el relato en torno a una progresión cronológica lineal, acorde con el devenir de los acontecimientos históricos. La división del documental en dos partes tituladas «First Era» y «Second Era» no es tan temporal cuanto moral y política: tal partición responde más, como apunta Jay Geller, al proceso inicial de adquisición de conocimiento respecto de lo ocurrido, mientras que, en un segundo tiempo, se evoca la necesidad de actuación respecto de ese conocimiento —lo que el autor resume en la contraposición «obtener conocimiento» vs «qué hacer con

ese conocimiento» (1985: 31)–. De este modo, si bien el relato oral de los testigos permite trazar el genocidio judío durante la Segunda Guerra Mundial, el inicio y fin del documental no coinciden con el surgimiento de la «solución final» y el fin de la guerra. Igualmente, tampoco la vida privada de los testigos es revelada al espectador: su identidad queda supeditada exclusivamente a la recreación de lo acontecido, ignorándose su suerte anterior o posterior. La puntuación temporal es, en consecuencia, siempre dispar, tan arbitraria como la selección de los supervivientes cuyos testimonios avanzan y retroceden en el tiempo. No es tanto un hecho cuanto una experiencia lo que quiere plasmar Lanzmann. Por ello, frente a la distribución cronológica convencional, el director prima el recuerdo desordenado, aleatorio, vivo, idéntico en su (des)organización a la azarosa reminiscencia del trauma sufrido, y a las reacciones psicológicas y morales que éste desencadena.

Acaso el motivo de este modo de expresión de la temporalidad sea precisamente el simbolismo asociado al propio documental. Uno de los principales distintivos de *Shoah* respecto de sus homólogos cinematográficos reside en su extensa duración, tanto en el periodo correspondiente a su preparación, ejecución y edición, cuanto en el de su visionado. En múltiples ocasiones, el director ha enumerado el laborioso proceso de elaboración del mismo – más de una década transcurrida entre su concepción en 1974 y su salida al público, en 1985. Este periodo se compone de seis años de búsqueda de los supervivientes por parte de Lanzmann, cuatro años de entrevistas resumidos en trescientas cincuenta horas de diálogos filmados, un laborioso trabajo de edición –a cargo de Ziva Postec y Anna Ruiz– y un metraje final de quinientos sesenta y tres minutos, o lo que es lo mismo, cerca de nueve horas y media. Incluso las condiciones físicas requeridas para su proyección dan cuenta de la magnitud del proyecto. *Shoah* vio la luz en los cines bien a través de sesiones maratónicas de casi diez horas de duración condensadas en un

mismo día, o segmentada en dos mitades de casi cinco horas de duración que podían ser visionadas a lo largo de dos días de la semana. La versión impresa publicada por Gallimard, y compuesta de un exangüe volumen de cerca de doscientas páginas, no es, por lo tanto, más que un pálido reflejo del original filmado.

Sin duda, esta prolongación temporal redundante en la sensación de hastío que no pocos críticos han percibido en algunos receptores, pero que resulta altamente efectiva desde el punto de vista de la emoción y compromiso intelectual buscados en ellos. Por medio de la continua yuxtaposición de relatos descriptivos del asesinato del pueblo judío, Lanzmann trata de reproducir la reiteración cíclica, opresiva, de sus acciones. Toda la magnitud de la burocracia de la destrucción masiva nazi aparece así ante nuestros ojos por medio de una retórica de la repetición (de los trenes que retornan fantasmalmente, vez tras otra, transportando a miles de judíos deportados; de las operaciones de limpieza de las rampas y de las cámaras de gas). La extensa duración de *Shoah* es ante todo una plasmación material de su grandeza épica, corolaria a la magnitud de la devastación de un pueblo y del enorme ejercicio requerido en el espectador para poder no ya comprenderlo, sino siquiera imaginarlo. La expresión del tiempo en el documental se convierte así en un narrador y en un personaje. La gigantesca proporción temporal del film metafórica la exterminación duradera. Fondo y forma se unen en él, y la insistencia en el leitmotiv de la reiteración se convierte en la expresión verbal e imaginaria de la repetición de la muerte, reencarnada una y otra vez en los testimonios, espacios

LA AMPLIA DURACIÓN DEL DOCUMENTAL SE CONVIERTE EN UN TESTIMONIO ORGÁNICO DEL PESO DEL TIEMPO EN EL ESPACIO CONCENTRACIONARIO

y silencios que puntúan sus cerca de seiscientos minutos.

Por su duración, Fred Camper afirma que el film produce entre el espectador una «tristeza inefable» (2007: 104). La amplia duración del documental se convierte en un testimonio orgánico del peso del tiempo en el espacio concentracionario. La repetición de espacios, relatos, supervivientes, recuerdos, tomas largas, pausas y silencios teatrales durante cerca de diez horas contribuyen a esta dilatación temporal, expresión del tiempo infinito vivido en el campo. Por la acumulación reiterada, el tiempo, en *Shoah*, como en los campos, parece detenerse. Las acciones se repiten, unas tras otras, y es la reiteración lo que anula la individualidad de todas ellas, uniformizándolas, convirtiéndolas en una misma y única. Lanzmann se sirve de la sintaxis reiterativa para crear la espesura de la contención, la dificultad de escapar al ciclo mortal del campo de concentración, a la sistematicidad de la destrucción humana. Son estos mecanismos los que materializan y hacen palpable el peso del tiempo anquilosado ante la muerte, imponiendo, en palabras de Liebman, «un peso poco común sobre el espectador» (2007: 17). El espectador aparece así encerrado en un espacio y tiempos de los que no puede escapar, condenado, como el prisionero del campo y del tren, y como el individuo que rememora su recuerdo, a la repetición traumática, sisífrica, de sus experiencias. En palabras de Timothy Garton Ash, «Lanzmann utiliza los poderes dictatoriales del director para encerrarte en un vagón de ganado y enviarte a Auschwitz en un viaje de nueve horas y media» (1985: 28).

La dilatación temporal se ve igualmente refrendada por medio de la multiplicidad de lenguas que se dan cita en el documental, ejemplo simbólico de la torre de Babel que fueron los propios campos. Yuxtaponiendo un crisol lingüístico que mezcla el inglés, el francés, el alemán, el polaco, el hebreo, el griego, el italiano y el yiddish, el ejercicio de traducción, llevado a cabo por Lanzmann en com-

ACASO LA PAUSA SEA TAMBIÉN NECESARIA PORQUE LA ÚNICA RESPUESTA FRENTE A LO RELATADO, TANTO POR PARTE DEL DIRECTOR COMO DEL ESPECTADOR, NO SEA OTRA QUE EL SILENCIO

pañía de un intérprete, y trasladado al espectador con la ayuda de subtítulos, contribuye a la pausa y a la extensión de los periodos discursivos. A través de los múltiples testimonios en diferentes idiomas, el espectador es testigo de la transferencia de una lengua a otra, produciendo inevitables retrasos comunicativos en el receptor. Si la fluidez del intercambio se ve por ello afectada, no así la comprensión de la escena. La necesidad de acudir al subtítulo por parte de todo espectador no conocedor de las lenguas empleadas por el director y sus entrevistados permite la focalización de la mirada en elementos visuales inadvertidos en un primer momento. La ralentización en el proceso de comunicación posibilita una mayor detención en los rasgos suprasegmentales de la misma, así como en la gestualidad de los actantes —lo que Moser denomina un «lenguaje corporal inquietante» (2010: 76) en relación a gestos como el del campesino polaco Gawkowski, deslizando horizontalmente su dedo índice sobre el cuello— facilitando la introspección y la asimilación de lo relatado.

Lanzmann plantea así una reflexión sobre el tiempo, en la que el peso de las pausas sirve de cesura, de cambio de decorado y de escena, aunque sólo de manera ilusoria, pues aquéllas no hacen sino dar paso, nuevamente, a testimonios idénticos a los que las antecedieron. Los múltiples altos narrativos crean una falsa sensación de alivio, de ruptura con lo relatado anteriormente, dando lugar a una suerte de esperanza que nunca llega a materializarse y a la frustración de la repetición. Al tiempo que dramáticos, los silencios poseen un

cariz pedagógico. Estos resultan necesarios para que el espectador se comprometa, asuma, interiorice el relato; para que respire y recupere el aliento antes de proseguir en la inmersión en la barbarie. Acaso la pausa sea también necesaria porque la única respuesta frente a lo relatado, tanto por parte del director como del espectador, no sea otra que el silencio.

El resultado final es una escenografía en la que la ausencia —de los lugares, de las víctimas, o de las palabras quebradas en asépticos eufemismos— queda revelada al espectador a través de un tiempo proyectado hacia el pasado y de nuevo hacia el presente. La manipulación orientativa del recuerdo por parte de Lanzmann se pone de manifiesto en el gran número de omisiones en el relato del trauma. No hay rastro alguno de los supervivientes, testigos o, incluso, cómplices franceses que sobrevivieron o contribuyeron a la masacre. Tampoco las mujeres tienen una presencia abrumadora en la narración, convirtiendo el film, como Ferzina Banaji ha apuntado, en «esencialmente un texto masculino» (2010: 127). Mucha menos presencia tienen en el film los miembros de otras culturas, religiones y orientaciones sexuales disidentes de la ideología nazi. Y es que Lanzmann no busca un relato historiográfico que trate de responder al porqué del crimen, dado que toda respuesta desafía a la comprensión y, lo que es peor, banalizaría la experiencia sufrida por medio de su adecuación a un argumentario falsamente lógico — «Aquí no hay porqués», dice Primo Levi en *Se questo è un uomo* (1947), recordando la regla máxima de Auschwitz. Lanzmann plantea, así, con *Shoah*, un fin al debate en torno a la posibilidad de la imagen de representar el trauma. Esta no ha de ser mostrada sino *resuscitada*, para, en palabras de Stuart Liebman, «herir a su público» (2007: 9). El film se convierte de este modo en el único documento visual válido que actúa como testigo de un momento histórico cuya veracidad radica en su transposición al presente y en su llamamiento al conocimiento como

fuerza de acción —no en vano fue Lanzmann el protegido de Jean-Paul Sartre y sucesor de éste al frente de la revista *Les Temps Modernes*— así como de frustración ante la imposibilidad de llevar a cabo, precisamente, toda acción. Acaso la única conclusión sea una apuesta por la transmisión del conocimiento, la responsabilidad y el compromiso con el recuerdo. «El testimonio oral» comenta Lawrence Langer, «es una forma de recordar sinfín» (1991: 159). La teatralidad inherente al documental le concede la fuerza del testimonio vivo, que se renueva y se reencarna en el presente —«reviví esta historia en el presente», dirá Lanzmann (CUAU y DEGUY, 1990: 301)— como el texto dramático, en cada actuación y en cada visionado, superando la fijación natural del film, y haciendo de *Shoah* un acontecimiento histórico en sí mismo. ■

REFERENCIAS

- ASH, Timothy (1985). *The Life of Death*. *The New York Review of Books*, December 19, 1985.
- BANAJI, Ferzina (2010). *The Shoah after Shoah : Memory, the Body, and the Future of the Holocaust in French Cinema*. *L'Esprit Créateur*, 50 (5), 122-136.
- BLANCHOT, Maurice (1980). *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard.
- CAMPER, Fred (2007) *Shoah's Absence*. In Stuart Liebman, *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays*, New York : Oxford University Press, 103-111.
- CLENDINNEN, Inga (1999). *Reading the Holocaust*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COLOMBAT, André (1993). *The Holocaust in French Film*. New York: Scarecrow Press.
- CUAU, Bernard y DEGUY, Michel (eds.) (1990). *Au sujet de la Shoah: le Film de Claude Lanzmann*. Paris: Belin.
- DOHERTY, Thomas (1987). *Representing the Holocaust: Claude Lanzmann's Shoah*. *Film & History*, 17 (1), 2-8.
- FELMAN, Shoshana (2000). *In an Era of Testimony: Claude Lanzmann's Shoah*, *Yale French Studies*, 97, 103-150.

- GELLER, Jay (1985). The Rites of Responsibility: The Cinematic Rhetoric of Claude Lanzmann's Shoah (1985). *Film & History*, 32 (1), 30-37.
- GELLEY, Ora (1998). A Response to Dominick LaCapra's «Lanzmann's Shoah». *Critical Inquiry*, 24 (3), 830-832.
- LACAPRA, Dominick (1997). Lanzmann's «Shoah»: «Here There Is No Why». *Critical Inquiry*, 23 (2), 231-269.
- LANGER, Lawrence L. (1991). *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*. New Haven: Yale University Press.
- LANZMANN, Claude (1985). *Shoah*. Préface de Simone de Beauvoir. Paris: Gallimard.
- LEVI, Primo (1987 [1947]). *Si c'est un homme* [Se questo è un uomo]. Martine Schruoffeneger, trad. Paris: Juilliard.
- LIEBMAN, Stuart (2007). *Claude Lanzmann's Shoah: Key Essays*. New York: Oxford University Press.
- MOSER, Keith (2010). The Poignant Combination of Beauty and Horror in the Aesthetic Representations of the Holocaust in Lanzmann's Shoah and Le Clézio's 'Étoile Errante'. *Dalhousie French Studies*, 92, 75-83.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2009). Sombras de guerra : Las imágenes cinematográficas de la Shoah. *Historia Social*, 63, 111-132.
- SKLOOT, Robert (2012). Lanzmann's Shoah after Twenty-Five Years : An Overview and a Further View. *Holocaust and Genocide Studies*, 26 (2), 261-275.
- SPIEGEL, Gabrielle M. (2002). Memory and History: Liturgical Time and Historical Time. *History and Theory*, 41, 149-162.
- SURGERS, Anne (2007). *Scénographies du théâtre occidental*. Paris: Armand Colin.

ESCFENIFICAR LA AUSENCIA: SHOAH, DE CLAUDE LANZMANN (1985)**Resumen**

El objetivo de este artículo es rastrear los parámetros de teatralidad presentes en el film de Claude Lanzmann *Shoah* (1985) con el fin de escenificar el concepto de ausencia. Atenderemos, en primer lugar, a los procesos discursivos y actorales empleados para resucitar la experiencia vivida por el testigo para, en un segundo momento, analizar la simbología del espacio y tiempos concentracionarios empleados por el director como agentes de visibilización del trauma.

Palabras clave

Holocausto; trauma; memoria; espacio concentracionario; teatro.

Autor

Ignacio Ramos Gay (1976) es profesor titular de Filología Francesa en la Universitat de València. Especialista en literatura comparada y cultura popular, ha publicado diversos artículos sobre las conexiones entre el cine y la narrativa y el teatro contemporáneos en *Journal of Postcolonial Writing*, *Revue de Littérature Comparée*, *Atlantis*, *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, *Romantisme*, *Nineteenth-Century Prose*, *Pennsylvania Literary Journal*. Contacto: ignacio.ramos@uv.es.

Referencia de este artículo

RAMOS GAY, Ignacio (2016). Escenificar la ausencia: *Shoah*, de Claude Lanzmann (1985). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 45-54.

STAGING ABSENCE: SHOAH BY CLAUDE LANZMANN (1985)**Abstract**

The aim of this paper is to explore the elements of theatricality employed in Claude Lanzmann's film, *Shoah* (1985), so as to stage the concept of absence. First, I will analyse the performative and discursive procedures used in order to resuscitate the witness' past experience. Secondly, I will examine the director's symbolism of concentrationary time and space as agents enabling the visualization of the trauma.

Key words

Holocaust; Trauma; Memory; Concentrationary space; Theatre.

Author

Ignacio Ramos Gay (1976) is Senior Lecturer in French at the Universitat de València. He specializes in comparative literature and popular culture, and has published several articles on the associations between contemporary film, narrative and drama in *Journal of Postcolonial Writing*, *Revue de Littérature Comparée*, *Atlantis*, *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, *Romantisme*, *Nineteenth-Century Prose*, *Pennsylvania Literary Journal*. Contact: ignacio.ramos@uv.es.

Article reference

RAMOS GAY, Ignacio (2016). Staging absence: *Shoah* by Claude Lanzmann (1985). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 45-54.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com