

«¿Qué son los judíos?» Una respuesta a *Shoah*

Antoni Lastra*

UNIVERSIDAD DE VALENCIA

Resumen:

Este artículo trata de dar una respuesta a *Shoah* (1985), la monumental película que Claude Lanzmann rodó durante muchos años y que tiene como protagonistas a los supervivientes, a los testigos y a los verdugos del Holocausto. Veinticinco años después de su estreno en París, *Shoah* sigue planteando una serie de preguntas que condicionan nuestra responsabilidad sobre la existencia del judaísmo y el Estado de Israel.

Palabras clave:

Shoah/Shoah, *Galut*, cine, judíos.

«What are Jews?» An Answer to *Shoah*

Abstract:

This paper aims to provide an answer to *Shoah* (1985), the vast film that Claude Lanzmann registered for many years, and whose protagonists are the survivors, the witnesses, and the executioners of the Holocaust. After twenty five years from its premier at Paris, *Shoah* keeps on asking a series of questions which qualify our responsibility about the existence of Judaism and the State of Israel.

Keywords:

Shoah/Shoah, *Galut*, film, jews.

«La historia es ésta. En los días previos a mi vuelta a casa al término de mi primera y más larga estancia en Jerusalén, durante el primer semestre de 1986, la filmoteca anunció el estreno en Jerusalén de *Shoah*. Resolví no acudir, pues me sentía ya aturrido por todo aquello en lo que tenía que pensar, y me decía a mí mismo que no tenía por qué sufrir esa pena particular en Jerusalén, que podía esperar, y otras cosas por el estilo. Un colega con el que debía almorzar al día siguiente me telefoneó para decirme que había olvidado, cuando me propuso la cita, que coincidía con el estreno de *Shoah*, y que, en vista de mis planes de partida, tal vez quisiera, para no malograr el encuentro, reunirme con él en la filmoteca a última hora de la mañana en lugar de la universidad, un par de horas antes de que comenzara la muy larga película. Cuando nos encontramos no había casi nadie a nuestro alrededor, pero al cabo de una hora, aproximadamente, el lugar comenzó a llenarse y en seguida, o así me lo pareció, hubo gente apiñada en pequeños grupos, hablando en todos los huecos que dejaban las mesas en el restaurante. En una pausa de nuestra conversación miré atentamente a la multitud; me di cuenta de que el acontecimiento había dado lugar a la reunión más elegante y elocuente que había visto en aquellos meses en Jerusalén, donde prevalecía, hasta donde yo sabía, una superficie de calculado descuido de atuendos y costumbres. Conmovero por la eterna obstinación que advertía en esta preparación para ser testigo de otro testimonio más del Holocausto, me volví para decirle algo al respecto a mi acompañante, que, sin embargo, habló primero: «Había decidido esta mañana que no acudiría a este acto. Si has visto aquello de lo que se trata en technicolor, ¿por qué ver una reproducción en blanco y negro?». Ésa era la manera, me figuré, en que podía contarse el hecho vulgar, incomprensible, de que la persona que tenía ante mí, que había comido tortilla y tostadas con una taza de café, había estado en un campo de concentración, incluida la insinuación de una duda defensiva respecto a que eso fuera realmente lo que había dicho. «Pero — continuó — mi mujer quería venir conmigo. Esto no pertenece a su pasado. Hemos sacado una entrada para ti.» Así aprendí en Jerusalén a no confiar demasiado en los planes para posponer algo.»¹

Quería empezar este comentario con una cita, una cita mucho más larga de lo habitual —una cita filosófica y autobiográfica—, para no tener que hablar en primer lugar, para no ser el primero en tomar la palabra y decir algo sobre la película de Claude Lanzmann *Shoah* («para

ser testigo de otro testimonio más del Holocausto»), cuando lo habitual es hablar inmediatamente, sin demasiada preparación, de las películas que vemos, comentarlas y juzgarlas. *Shoah* no pertenece, desde luego, a mi pasado; el color de la película no es tampoco, para mí, el «technicolor»,

Recibido: 9-IV-2010. Aceptado: 15-VI-2010.

* Doctor en Filosofía y profesor asociado en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Valencia. Director del Observatorio de Ciudadanía y Estudios Culturales de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Valencia y de *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*.

¹ S. CAVELL, *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1994 (*Un tono de filosofía. Ejercicios autobiográficos*, trad. de A. Lastra, Antonio Machado Libros, Madrid, 2002, pp. 37-38).

sino una «reproducción en blanco y negro» en la que, paradójicamente, no habría debido perderse nada de la proyección original, como no se ha perdido el sonido y el significado de las palabras y de la traducción de las palabras que oímos en una película en la que se deja hablar a los personajes, una película que tal vez consista, sobre todo, en obrar el milagro de que hablen sus personajes. No hablar en primer lugar, ver y oír antes de hablar, obliga, sin embargo, a responder: tomar la palabra para decir algo sobre *Shoah* es, en efecto, una responsabilidad. No creo que sea una responsabilidad asumida libremente ni que pueda tampoco posponerse —ésta sería la enseñanza de Jerusalén, según Cavell—, sino una responsabilidad derivada de la decisión previa de ver y oír *Shoah*, de haber querido ver y oír *Shoah*. Trataré de responder a una pregunta tan sencilla como antigua: «¿Qué has hecho?», qué he hecho, naturalmente, al ver y oír *Shoah*. La pregunta es una pregunta bíblica (Génesis, 3:13, 4:10), una pregunta específicamente moral que supone que lo que hemos hecho está mal —en su contexto tiene que ver con la prohibición del conocimiento del bien y del mal y la prohibición de derramar sangre humana—, pero que nos permite o nos obliga a responder: la pregunta no es por qué lo has hecho, sino qué has hecho. Tengo que responder, no justificarme por haber visto y oído *Shoah*. En la otra tradición que configura decisivamente nuestra cultura —la cultura occidental, de Jerusalén a Atenas—, la deliberación y la acción tienden siempre, por el contrario, hacia algún bien (*Ética a Nicómaco*, 1094a). ¿Hacia qué bien podría tender haber visto y oído deliberadamente *Shoah*? ¿Se trataría del bien o del mal? La propia *Shoah*, ¿trata del mal o del bien? ¿Del mal absoluto, «vulgar, incomprensible», o del bien —un bien si no absoluto, común, inteligible— que supone haberla llevado a cabo, haberla realizado pacientemente como película con la exigencia, por tanto, de que haya espectadores que la vean y la oigan, de que respondan por haberla visto y oído? ¿Hizo bien Claude Lanzmann en rodar *Shoah*? ¿Qué bien hago yo al verla y oírla? No posponer la respuesta y procurar hacer el bien al responder podrían ser las enseñanzas más importantes de *Shoah*. Raul Hilberg, historiador de *La destrucción de los judíos europeos* y él mismo personaje de la película, lo corrobora cuando dice que no ha tratado de formular grandes preguntas que sólo habrían podido obtener a cambio pequeñas respuestas.

La respuesta, o las respuestas, en todo caso, no son inmediatas. Han pasado casi veinticinco años desde que se estrenó la película en París, en la primavera de 1985, o un año después en Jerusalén, y a todas las respuestas que le han dado los espectadores —*Shoah* ha sido para unos una película monumental, para otros intempestiva, o inoportuna, tardía, conmovedora, falsa, fruto de la mala conciencia de

los intelectuales franceses entre los que Lanzmann se cuenta como sucesor de Sartre al frente de *Temps Modernes* (no hay ninguna alusión en *Shoah* a la deportación de los judíos franceses), o una película propagandística, una obra de arte, un mero documental, una desdichada exageración, un acto de justicia o una venganza, una expresión de resentimiento o de impotencia, una bendición—, a todo esto aún tendríamos que añadir el hecho de que el mundo ha cambiado irreversiblemente desde entonces hasta volverse casi irreconocible. Que muy pronto no quede vivo ninguno de los supervivientes del Holocausto —ninguno de los testigos de la película— y que, sin embargo, los judíos no hayan sido exterminados es algo que amplía el horizonte de *Shoah*: la película empieza y acaba con lo que Pablo Dreizik ha llamado «figuras del cuerpo rememorado».² La caída del Muro de Berlín en 1989 ha modificado, por otra parte, la fisonomía de la Polonia que Lanzmann recorrió y de la propia Alemania dividida, de una Europa ahora unificada de este a oeste. *Shoah* constituye, probablemente, un registro visual de primer orden, subordinado, sin embargo, al del Holocausto, sobre la Europa comunista, que está implícito en la película: si no me equivoco, hay una sola alusión —en una pregunta de Lanzmann— al *socialisme*, en cierto modo equivalente a la única mención del mesianismo (*the Messianic*) en boca de Abraham Bomba, uno de los supervivientes de los campos de exterminio. Es significativo que Abraham Bomba se refiera al mesianismo después de haber negado que Treblinka fuera un lugar:

«Había una señal, una pequeña señal en la estación de Treblinka. No sé si estaba en la estación o poco antes. En la vía en la que nos encontrábamos había una señal muy pequeña que decía: Treblinka. Yo no había oído nunca hablar de Treblinka porque nadie lo conocía. No es un lugar (*it's not a place*) ni una ciudad, ni siquiera una aldea. (*Tras una pausa.*) El pueblo judío siempre ha soñado, y era parte de su vida, era parte de lo mesiánico (*the Messianic*), que algún día sería libre. Ese sueño era genuino, sobre todo, en el gueto. Cada día, cada noche, yo soñaba que las cosas iban a cambiar. No era sólo el sueño, sino la esperanza que el sueño albergaba.»³

Mientras Lanzmann preparaba la película y después de su estreno, miles de judíos de la Unión Soviética —los *refuseniks*— emigraron a Israel en lo que sería el último gran episodio del antisemitismo europeo y de la *teshuvá* o arrepentimiento o retorno. Pero no sólo ha desaparecido lo que entonces se llamaba el Segundo Mundo. En 1985, la vista de las Torres Gemelas de Nueva York en la película no podía suscitar la reacción que ahora suscita: ver *Shoah* después del 11 de septiembre de 2001 obliga a vaciar algunas de sus imágenes de un contenido extraordinariamente

² Véase P. DREIZIK, 'Dibuk: figuras del cuerpo rememorado', en *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, 5 (2008), pp. 39-42. Dreizik remite a la segunda de las *Tesis* de Walter Benjamin: «A nosotros, como a cada generación precedente, nos ha sido concedida una débil fuerza mesiánica, sobre la que el pasado hace valer una exigencia (*Anspruch*)».

³ C. LANZMANN, *Shoah* (DVD + livre), Gallimard, París, 2004; *Shoah*, trad. de F. de Carlos Otto, Arena Libros, Madrid, 2003, pp. 31-32. Traduzco del inglés en el que habla Bomba. La película está disponible con subtítulos en español desde el otoño de 2009 (Filmax, Barcelona). Véase C. Lanzmann's *Shoah: Key Essays*, ed. by S. Liebman, Oxford University Press, New York, 2007.

sensible. Hoy sabemos lo que supone el terrorismo, e incluso la globalización, en relación con el Estado de Israel, el Israel de Abraham Bomba o de Michael Podchlebnik, el Israel simbolizado en el bosque de cenizas de Ben Shemen que Motke Zaïdl e Itzhak Dugin comparan con Sobibor.

Ninguna de estas consideraciones supone descontextualizar *Shoah*. Al contrario, creo que, por su propia concepción narrativa y cinematográfica, *Shoah* no es descontextualizable: al insistir Lanzmann en que no había hecho un documental («para ser testigo de otro testimonio más del Holocausto»), es decir, al no haber tratado de hacer historia, sino cine, o de contar historias inseparablemente ligadas a nombres propios, devolvió al medio cinematográfico su capacidad esencial de reproducir la realidad, de impedir que la realidad vivida se borre de la memoria. Parafraseando un antiguo midrás, podríamos decir que los personajes de *Shoah* vieron lo audible y oyeron lo visible, y que ése es precisamente su testimonio. Es, sin duda, un argumento crucial para refutar a los revisionistas del Holocausto y a los espectadores reacios a ver y oír *Shoah*: aunque las cosas no hubieran sucedido así —aunque a los supervivientes les fallara la memoria o no quisieran recordar y a los verdugos les traicionara la jactancia de su impunidad o de su insoportable indiferencia—, las cosas habrían sido así, habrían sido como *Shoah* las muestra. Nada de lo que tiene que ver con la técnica cinematográfica —desde luego no la puesta en escena ni el montaje ni la supuesta ausencia de continuidad, mucho menos el «blanco y negro» o la *politique des auteurs*— impediría que *Shoah* transmitiera indefectiblemente la verdad, una verdad horrible y casi sin consuelo, pero la verdad. El contexto del Tercer Reich y los contextos más o menos débiles del comunismo o del supuesto fin de la historia han ido desapareciendo progresivamente, pero los judíos no han sido exterminados. *Shoah* no es descontextualizable.

Al preguntarme qué he hecho al ver *Shoah* estoy formulando, por tanto, una inquietud fundamental: ¿tengo derecho a ver y oír esta película? ¿En qué clase de espectador podría pensar Lanzmann cuando concibió *Shoah*? ¿A quién se dirigía? ¿Es una película judía para judíos? ¿Trata de representar lo irrepresentable? La película pone de relieve lo que podríamos llamar el lenguaje ordinario del bien por contraposición a la «banalidad del mal».⁴ Los «personajes» de *Shoah* son seres humanos corrientes que hablan sin otra autoridad que la de su propia experiencia y sin otro recurso que el de la memoria. El caso del historiador Raul Hilberg o el del propio Lanzmann como cineasta refuerzan esta impresión: no son testigos, sino oyentes cuya función es la de conservar el testimonio, corroborar la verdad o desmentir a los verdugos. Los supervivientes de *Shoah*, los supervivientes del Holocausto, tienen que dar cuenta, sin embargo, de acontecimientos excepcionales, más allá de

toda experiencia, de toda capacidad de albergar lo sucedido en la memoria, que tampoco pueden descontextualizar la película ni el acontecimiento central: la *Galut* —el exilio, la diáspora—, el gueto y el Estado de Israel se sucedieron en una sola generación, para una sola generación, antes y después del Holocausto. ¿Puede el lenguaje ordinario del bien, la débil fuerza mesiánica articulada en multitud de hablas y traducciones, responder a esos grandes acontecimientos de una forma radicalmente distinta a la banalidad del mal? ¿Podemos responder nosotros, aquellos de nosotros para quienes el Holocausto no forma parte de nuestro pasado y, sin embargo, consideramos que no podríamos prescindir —¿éticamente, culturalmente?— de ver y oír *Shoah*? ¿Es lo que nos caracteriza como espectadores equiparable a la «eterna obstinación» que Cavell advertía en la «preparación para ser testigo de otro testimonio más del Holocausto?»⁵

El propio texto de *Shoah* no puede malinterpretarse. *Shoah* no es Babel: no hay confusión de lenguas que nos impida entender lo que dice. De la literalidad de ese texto cinematográfico, de lo que la película dice en primer lugar, y no sólo de las imágenes que muestra, extraeré tres frases que consideraré una interpelación, una exigencia de responsabilidad (*ansprechen, Anspruch*, de acuerdo con la etimología de la filosofía de la historia de Walter Benjamin). La primera de esas frases dice: *Pour voire le cinéma*. La segunda dice: *I understand this film*. La tercera dice: *Meine Frage ist eine philosophische Frage*. Cada una de estas frases está encarnada en una persona y en un nombre propio, en una voz y en un lugar determinados.

1. *Pour voire le cinéma*. Corfú. El capítulo de Corfú es un capítulo hasta cierto punto excepcional de *Shoah*. La historia de los judíos de Corfú —divididos en dos sinagogas durante siglos, amenazados de expulsión por los dogos venecianos y acreedores de ciertos privilegios que no cobrarían nunca carta de naturaleza como derechos humanos en un plano de igualdad con los cristianos de la isla— queda relegada ante el Holocausto. Ciento veintidós judíos sefarditas de Corfú, de mil seiscientos cincuenta que fueron deportados a Auschwitz, sobrevivieron al Holocausto. A diferencia de los supervivientes de Lituania o Polonia o Alemania, algunos supervivientes de Corfú pudieron regresar a sus casas. Los que volvieron a la isla retomaron sus oficios y sus ritos. *Shoah* los muestra en el trabajo y en la sinagoga. Sólo en el episodio de Corfú tenemos, de hecho, un testimonio del judaísmo como religión, una religión cuya solidaridad, como subrayan los testigos, está profundamente ligada a la vida familiar: padres, madres, hermanos, esposos, hijos son palabras recurrentes en general a lo largo de la película. Los oficios de los judíos y el canto en la sinagoga de Corfú se corresponden, estructuralmente, antitéticamente, con los campesinos

⁴ Sobre la falsedad del concepto de «banalidad del mal» empleado por Hannah Arendt en su *Eichmann en Jerusalén*, véase R. DAHRENDORF, *La libertad a prueba. Los intelectuales frente a la tentación totalitaria*, trad. de P. Madrigal Devesa, Trotta, Madrid, 2009, pp. 77, 98.

⁵ Véase Y. F. BAER, *Galut*, trans. by Robert Warshow, Schocken Books, New York, 1947. (La edición original en hebreo se publicó en Jerusalén en 1936.)

polacos y la misa católica y la procesión de Chelмно, ante la que el superviviente Simon Srebnik, en la primera parte de la película, se había situado como un profano o como un ausente, como un *dibuk*. En cierto modo, *Shoah* es un ejemplo de la equiparación entre «religión invisible y memoria cultural» que Jan Assmann ha establecido.⁶ Los judíos de Corfú son ahora —en el presente de *Shoah*— libres. Ahora, las relaciones con los «cristianos», tras siglos de antisemitismo, son buenas, «muy buenas», de hecho. Se trata, tal vez, de la demostración más radical, en un plano superior al de la continuidad de la vida campesina y católica de Polonia bajo el régimen comunista, de la continuidad de la vida judía después de Auschwitz, de la misma vida cotidiana anterior a Auschwitz, sin la amenaza del exterminio o de la diáspora, aunque la mayoría de los judíos de Corfú aún viva en el antiguo gueto, y sin la necesidad de emigrar a Israel. Sin posibilidad de olvidar, tampoco. A diferencia de Treblinka, Corfú es un lugar en el mundo. Un resto de Israel.

Armando Aaron, presidente de la comunidad judía de la isla, toma la palabra para recordar —con la esperanza de que no vuelva a ocurrir, de que nadie tenga que volver a contarlo— lo que sucedió en la mañana del 9 de junio de 1944, cuando los judíos de Corfú fueron detenidos para ser deportados a Auschwitz. En su relato de lo que pasó aquella mañana hay una frase a la que debemos prestar especialmente atención. Esa mañana, los judíos fueron llevados a las calles tras la traición de los hermanos Recanati (*juifs d'Athènes*, juzgados después de la guerra y luego puestos en libertad) y agrupados en una plaza. Al darse cuenta de que los nazis sacaban también de sus casas a los enfermos y a los niños, Aaron temió, con razón, por la existencia misma de la comunidad: Grecia seguiría sin los judíos. A pesar de lo temprano de la hora, muchos «cristianos» se agolparon en las esquinas y en los balcones. Cuando Lanzmann le pregunta a Aaron por qué estaban allí, Aaron responde: *Pour voire le cinéma*. «Para ver el cine.» Los cristianos habían ido a ver una película, a contemplar el espectáculo del Holocausto en «tecnicolor». En comparación con ese *cinéma*, *Shoah* es, desde luego, una reproducción en blanco y negro. ¿Podríamos ver *Shoah* «para ver el cine» o está prohibido como lo está derramar sangre humana? Ver *Shoah* para ver el cine está prohibido porque así no se adquiere el conocimiento del bien y del mal. En Corfú, Lanzmann no pregunta a ningún «cristiano»: el testimonio es sólo el testimonio de las víctimas; no hay otros testigos, no hay verdugos. Cuando los nazis acabaron de deportar a todos los judíos de Corfú, hubo de producirse en la isla un gran silencio, el silencio que se produce cuando no podemos contestar si nos preguntan qué hemos hecho.

Lanzmann ni siquiera formula la pregunta. Ahora las relaciones de los cristianos con los judíos son buenas. Ahora los judíos son libres. Hay judíos en Corfú.

2. *I understand this film*. Estados Unidos de América. Louis Brandeis, el primer judío en formar parte del Tribunal Supremo, dijo en alguna ocasión que la Constitución americana era la solución al problema judío. Sin embargo, Jan Karski —el correo del gobierno polaco en el exilio que en 1942 visitó clandestinamente el gueto de Varsovia y el campo de Belzec— no pudo convencer a Felix Frankfurter, discípulo y amigo de Brandeis, y sionista como él, su sucesor en el Tribunal, de lo que había visto en Polonia. En el montaje de la entrevista con Karski, que tuvo lugar en Nueva York, Lanzmann sobrepuso una serie de vistas americanas, de «vistas democráticas»: la Estatua de la Libertad, las Torres Gemelas y, en Washington, la Casa Blanca, el Lincoln Memorial, el Capitolio, el Jefferson Memorial. Mientras vemos esas imágenes, Karski devuelve la voz a los judíos del gueto, que le dijeron que no sobrevivirían a este mundo. No hay, como el historiador Wolf Lepenies ha podido advertir en su análisis de la cultura europea, el menor asomo de ironía en estas secuencias.⁷ El montaje, de hecho, recuerda el montaje que Slavko Vorkapich llevó a cabo en *Mr. Smith Goes to Washington* (Caballero sin espada, 1939) de Frank Capra. En ambos casos se trata de suscitar en la imaginación del espectador una realidad dividida, amenazada. En cierto modo, el montaje sirve también para ilustrar tanto el silencio de Karski como su relato. El personaje de Lanzmann tiene que retroceder, tras superar la renuencia inicial, treinta y cinco años hasta el momento en que conoció lo que estaba ocurriendo en el gueto de Varsovia. Hasta ese momento, Karski no «había visto muchas cosas»; durante los treinta y cinco años siguientes, veintiséis de ellos como profesor de Ciencias Políticas, no había vuelto la mirada atrás ni mencionado a sus estudiantes el problema judío. Durante sus visitas al gueto de Varsovia, el dirigente judío que le acompañaba le preguntó repetidamente si entendía lo que estaba viendo y le pidió que lo recordara. La comprensión y el recuerdo serían inútiles para convencer a las personalidades occidentales con las que Karski se entrevistaría hasta el final de la guerra —no sólo Frankfurter—, pero no para forjar el carácter del personaje, en el que una decencia elemental y una ominosa sensación de culpabilidad disputarían el terreno. Al empezar su testimonio, Karski le dice a Lanzmann: *I understand this film*. «Entiendo esta película.» No se trata sólo de «registrar la historia», como alega Karski. Esta película tiene que ver más bien con la actitud que el propio Karski mantuvo ante los judíos que le enseñaron el gueto: «Me limité —dice— a escuchar, ni

⁶ Véase J. ASSMANN, *Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien*, C. H. Beck, München, 2001 (*Religión y memoria cultural. Diez estudios*, trad. de M. G. Burello y K. Saban, Lilmod, Buenos Aires, 2008, pp. 17 ss., 51 ss.). La religión invisible —escribe Assmann— se encuentra «en el interior de una cultura dada como marco de sentido, autoridad suprema y fundamento último, que abarca los distintos campos de la praxis cultural, la comunicación y la reflexión que se han diferenciado en el interior de ese campo de sentido» (*Religión y memoria cultural*, p. 52).

⁷ Véase W. LEPENIES, 'European-American Vistas —With a Touch of Irony', Fritz Stern Lecture, Berlín, 2007 ('Vistas euro-americanas, con un toque de ironía', en *Melancolía y utopía*, trad. de J. G. López Guix, Arcadia, Barcelona, 2008, pp. 87-118). *Democratic Vistas* es el título de un libro de Walt Whitman.

siquiera les hice preguntas». Para entender esta película hay que oírla, hay que escuchar; no basta con *voire le cinéma*.

3. *Meine Frage ist eine philosophische Frage*. Hacia el final de la película, Lanzmann rememora el cuerpo de Adam Czerniakow, presidente del Consejo Judío en el gueto de Varsovia, que se suicidó cuando comprendió que no podría salvar la comunidad de la que era responsable, en especial a los niños. Para rememorar a Czerniakow, Lanzmann recurre a un montaje —casi a un plano contra plano— en el que se suceden la escritura del propio Czerniakow, de cuyo diario redactado durante la guerra se leen varios pasajes; el jurista Franz Gressler, que fue el asesor del comisario nazi del gueto de Varsovia; el historiador Raul Hilberg, que comenta el diario de Czerniakow, y el propio Lanzmann. Las voces se superponen a imágenes de Varsovia —que incluyen las ruinas del gueto y el cementerio judío donde Czerniakow está enterrado—, de Burlington, en Vermont, Estados Unidos —desde donde habla Hilberg—, de Wansee, en Berlín —donde se tomó la decisión de la «Solución final»—, y del campo de exterminio de Belzec. Pero en ningún momento se dice dónde está el doctor Grassler. El doctor Grassler no está en ningún lugar del mismo modo que Treblinka no era ningún lugar. El doctor Grassler empieza diciendo que no recuerda demasiado de la guerra. Insiste en haber olvidado y en que el olvido, especialmente el olvido del mal, forma parte de la naturaleza humana. *Shoah* desmiente esta afirmación: toda la película tiene como finalidad, como única finalidad, de hecho, el recuerdo, es decir, la supervivencia. La supervivencia era la única finalidad de Czerniakow: la supervivencia de la comunidad judía y, especialmente, de los huérfanos, del porvenir de la comunidad judía. El gueto aún representaba para él una esperanza o la ficción consciente de una esperanza que se desvaneció con el inicio de las deportaciones. Czerniakow se suicidó un día después de que los alemanes empezaran a deportar a los judíos del gueto a Treblinka. El gueto, sin embargo, no podía significar para Czerniakow lo mismo que para Grassler. Lanzmann, que interpela a Grassler como no interpela a ningún otro interlocutor de la película, en cierto modo no para que hable, sino para que no hable, puesto que no está en condiciones de decir la verdad, le interpela así: *Meine Frage ist eine philosophische Frage*. «Mi pregunta es una pregunta filosófica.» La pregunta por lo que significa el gueto para un jurista nazi permite la única mención de la filosofía en *Shoah*. Como *socialisme*, como *Messianic*, la palabra *philosophische* exige un oído atento a la ironía de Lanzmann, a su amargura y a su triunfo metodológico.

La única mención de la filosofía en *Shoah* tiene lugar antes de que aparezca, por primera y última vez en la película,

una imagen de Jerusalén. El nombre de Jerusalén aparece sobreimpreso en la imagen, pero no se pronuncia en ningún momento. La imagen de Jerusalén muestra la réplica del monumento a los combatientes del gueto que se encuentra en Varsovia. Ante el monumento de Varsovia hay un grupo de turistas o curiosos. Ante el monumento de Jerusalén también hay turistas o curiosos, pero de una clase muy especial: son soldados del Tsahal. Alguien les está explicando qué significa el gueto. El filósofo judío Emil L. Fackenheim escribió: «Puesto que no habría niños judíos en Jerusalén sin el Ejército israelí, un judío que sigue dándole gracias a Dios por sus milagros se siente tan cerca de los macabeos como no lo habría estado antes».⁸ Czerniakow no pudo contar con el Tsahal para salvar a los huérfanos del gueto. Los «macabeos» de Auschwitz a los que Richard Glazar se había referido en *Shoah* —los judíos de Macedonia que habían llegado al campo— no lograron salvar tampoco a los judíos. *Shoah* termina con el testimonio de un superviviente del gueto, Simha Rotten, el «último judío». La última palabra de *Shoah* es *allemands*. La última palabra de *Shoah* es la palabra con la que una voz sin rostro traduce del hebreo al francés el nombre de los verdugos. La última imagen de *Shoah* es la de un tren en marcha. Interpretarlo como el tren de la historia no es una interpretación más certera que interpretarlo como un trazo, de derecha a izquierda, de la escritura hebrea.⁹

«¿Qué son los judíos?». Culla Holme, el protagonista de *La oscuridad exterior* de Cormac McCarthy, pregunta «¿Qué son los judíos?». En el mundo narrativo de McCarthy es una pregunta crucial para comprender la ausencia de sentido, la orfandad radical de unos personajes que se mueven de un lado a otro sin ninguna orientación posible. Holme no sabe qué son los judíos. Supongamos que los nazis hubieran tenido éxito y que, como temían los judíos que acompañaron a Jan Karski al gueto o Simha Rotten mientras esperaba que llegara la mañana, hubieran exterminado a los judíos aunque no ganaran la guerra. Supongamos que hubieran borrado su memoria hasta el extremo de que ahora no supiéramos tampoco nosotros «qué» son los judíos. *Shoah* nos enseña quiénes son los judíos. Judío es quien testifica contra los ídolos y mantiene la esperanza. La esperanza es lo único que puede acabar con la idolatría, es decir, con la incapacidad para darnos cuenta de las cosas, para ver lo audible y oír lo visible. La existencia de *Shoah* se basa en la existencia de los judíos, en la «eterna obstinación» del testimonio. *Shoah* no es Shoah.

BIBLIOGRAFÍA

-ASSMANN, J., *Religión und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien*, C. H. Beck, München, 2001.

_____, *Religión y memoria cultural. Diez estudios*,

⁸ E. F. FACKENHEIM, *What Is Judaism? An Interpretation for the Present Age*, Collier Books, New York, 1988 (*¿Qué es el judaísmo? Una interpretación para nuestra época*, trad. de M. Kosmal, Lilmod, Buenos Aires, 2005, pp. 95-96). Véase también su autobiografía, publicada póstumamente: *An Epitaph for German Judaism. From Halle to Jerusalem*, Foreword by Michael Morgan, The University of Wisconsin Press, Madison, 2007. Lanzmann dirigió en 1994 *Tsahal*, un largometraje sobre el Ejército israelí.

⁹ Véase A.-M. HOUDEBINE-GRAAUD, *L'écriture de Shoah: une lecture analytique du film et du livre de Claude Lanzmann*, Éditions Lambert-Lucas, París, 2008.

- trad. de M. G. Burello y K. Saban, Lilmod, Buenos Aires, 2008.
- BAER, Y. F., *Galut* [original hebreo, 1936], trans. by Robert Warshow, Schocken Books, New York, 1947.
- CAVELL, S., *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises*, Harvard UP, Cambridge, Mass., 1994 (*Un tono de filosofía. Ejercicios autobiográficos*, trad. de A. Lastra, Antonio Machado Libros, Madrid, 2002).
- DAHRENDORF, R., *La libertad a prueba. Los intelectuales frente a la tentación totalitaria*, trad. de P. Madrigal Devesa, Trotta, Madrid, 2009.
- DREIZIK, P., 'Dibuk: figuras del cuerpo recordado', en *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, 5 (2008), pp. 39-42.
- FACKENHEIM, E. F., *What Is Judaism? An Interpretation for the Present Age*, Collier Books, New York, 1988.
- _____, *¿Qué es el judaísmo? Una interpretación para nuestra época*, trad. de M. Kosmal, Lilmod, Buenos Aires, 2005.
- _____, *An Epitaph for German Judaism. From Halle to Jerusalem*, Foreword by Michael Morgan, The University of Wisconsin Press, Madison, 2007.
- HOUEBINE-GRAVAUD, A.-M., *L'écriture de Shoah: une lecture analytique du film et du livre de Claude Lanzmann*, Éditions Lambert-Lucas, París, 2008.
- LANZMANN, C., *Shoah* (DVD + livre), Gallimard, París, 2004.
- _____, *Shoah* [Libro], trad. de F. de Carlos Otto, Arena Libros, Madrid, 2003.
- _____, *Shoah* [DVD], Filmax, Barcelona, 2009.
- Claude Lanzmann's *Shoah: Key Essays*, ed. by S. Liebman, Oxford University Press, New York, 2007.
- LEPENIES, W., 'European-American Vistas —With a Touch of Irony', Fritz Stern Lecture, Berlin, 2007 ('Vistas euro-americanas, con un toque de ironía', en *Melancolía y utopía*, trad. de J. G. López Guix, Arcadia, Barcelona, 2008).