

CLAUDE LANZMANN
“SHOAH: MORIR UNA SEGUNDA
VEZ PARA EVITAR
EL ABANDONO ABSOLUTO”

José Gordon

La película *Shoah*, de Claude Lanzmann, es una obra que cuestiona profundamente el abismo al que puede llegar la condición humana. La palabra *Shoah* proviene del hebreo y significa exterminio, destrucción. Alude al genocidio del pueblo judío perpetrado en la Segunda Guerra Mundial. Filmada a lo largo de una década en 14 países, sin utilizar ningún material de archivo, *Shoah* muestra el presente de una herida profunda y abierta en la historia de la humanidad. Lanzmann dedicó más de 11 años de su vida al registro de testimonios de sobrevivientes, de oficiales nazis, de campesinos polacos que vivían cerca de los campos de la muerte y sabían la verdad de lo que ahí acontecía. Filmó así más de 350 horas que se condensan en una película monumental de nueve horas y media de duración. Una obra difícil de confrontar, profundamente perturbadora.

El sobrio estilo de Lanzmann, sus entrevistas a quienes vivieron esos días, en múltiples ocasiones tienen el tono de un implacable interrogatorio, una indagación en lo que simple y sencillamente no tiene ninguna explicación.

Nacido en París en 1925, Claude Lanzmann realizó los estudios superiores en los campos de literatura y filosofía. En 1952 conoce a Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir, con quienes entabló una estrecha amistad. Fue desde entonces colaborador de la revista *Les temps modernes*, de la cual hoy en día es director.

Sobre la obra de Lanzmann, Simon de Beauvoir señala:

hemos leído, después de la guerra, cantidad de testimonios sobre los *ghettos*, sobre los campos de exterminio. Ciertamente, estábamos trastornados, pero al ahora ver la extraordinaria

película de Claude Lanzmann, nos damos cuenta que no supimos nada. A pesar de todos nuestros conocimientos, la espantosa experiencia queda distante de nosotros. Por primer vez la vivimos en nuestra mente, nuestro corazón, en carne propia. Se convierte en nuestra... El gran arte de Claude Lanzmann es el de hacer hablar a los sitios, resucitarlos a través de las voces y, más allá de las palabras, expresar lo indecible por medio de los rostros.

En efecto, en *Shoah*, el terror se expresa no con las imágenes de esos tiempos, sino en medio de hermosos bosques polacos en donde las simples palabras y los rostros evocan aún con más fuerza el horror. Rehusando a la escenografía, Claude Lanzmann crea sin embargo una especie de poema visual trágico cuyo *leitmotiv* son los trenes de la muerte de las estaciones de Treblinka y Auschwitz.

El arte de *Shoah* pertenece, desde mi punto de vista, a un arte de la naturaleza del *Guernica* de Picasso, en el que se entremezclan dolor y belleza. ¿Por qué la necesidad de esta transfiguración?

Es una pregunta muy difícil, pero en todo caso estoy de acuerdo con lo que usted dice a propósito de la comparación entre Shoah y Guernica. Recientemente, apareció en Francia un artículo muy interesante e inteligente escrito por un psicoanalista en el que compara, precisamente, Shoah y Guernica diciendo que así como Guernica hoy forma parte de la Guerra de España—y que ya no se puede pensar en la Guerra de España sin hacer referencia a Guernica—, de igual modo no se puede hablar de la Shoah y pensar en la Shoah sin hacer referencia a mi película, sin referirse a Shoah.

Tanto *Guernica* como *Shoah* son monumentos que forman parte de lo que monumentalizan. De alguna manera son acontecimientos originarios. *Shoah* no es un producto ni un derivado del holocausto, es un suceso primigenio.

Usted me habla de transfiguración, yo hablo de transmisión. El único modo de transmisión era precisamente pasar por el arte, es decir, hacer una obra de arte. Shoah es un acontecimiento origi-

nario porque sucede una vez. Es todo lo contrario a un documental. Es una verdadera recreación, quizá lo que usted llama transfiguración.

Amos Oz señala que esta obra transforma profundamente al espectador. ¿Cómo ha transformado al creador? ¿Cómo se puede vivir con estas imágenes, con estas voces que usted atestiguó?

Esa es otra pregunta muy difícil. Para empezar, es muy pesado cargar con una obra así. Lo he vivido después de que Shoah fue terminada, en el largo viaje de la película por el mundo que generó una vasta correspondencia. Al principio quería contestar cada una de las cartas, pero al final estaba demasiado fatigado. Me cansó mucho hacer una película como Shoah. Se requiere una energía creadora extraordinaria para terminarla y asumir todos los retos de una película de esta naturaleza. Después de un tiempo dejé de contestar las cartas y viví los estrenos de Shoah en el mundo como una especie de luto personal. Es difícil explicar todo esto. Necesité mucho tiempo para que el tiempo, precisamente, volviera a transcurrir. El tiempo se había detenido durante el periodo de realización de Shoah. De no haberse detenido el tiempo, no hubiera trabajado durante once años para realizar la película. Se necesitó una relación personal, una disposición íntima hacia el tiempo. Eso continuó después de Shoah: el tiempo seguía detenido. Volvió a transcurrir muy lentamente. Es lo que llamo la convalecencia del tiempo.

De alguna forma, esta película implica un deseo de parte de Claude Lanzmann de acompañar a los muertos, de estar juntos con ellos, de que no mueran solos, de que los acompañen tanto su creador como los espectadores.

Si, absolutamente. Eso es Shoah. Es uno de los sentidos más profundos de la película. De alguna manera es resucitar a todos los muertos. No para revivirlos sino para hacerlos morir una segunda vez, para que no mueran solos, para morir con ellos. Eso es Shoah. Es una apropiación de esa muerte solitaria y del abandono absoluto de Dios y de los hombres que ahí murieron. No

podía ser de otra manera. Shoah no es una película sobre la memoria. Creo que es falso decir eso. Hay gente que no entiende Shoah y dice: "Shoah es la memoria."

No es eso lo que estuvo en la raíz de la película, ni la motivación profunda de esta obra. Yo fui contemporáneo de esos acontecimientos. Sucedió en mi tiempo. En 1940 tenía quince años. Me hubieran podido deportar o asesinado en Auschwitz o Treblinka. No sucedió eso en el caso de mi familia cercana. Sin embargo, aunque fui contemporáneo de esos acontecimientos o esa cosa que ni siquiera tiene nombre -es lo innominable-, me hundía profundamente cuando pensaba en ello aterrizado y horrorizado. Lo echaba entonces a una distancia infinita y de alguna manera fuera de la duración humana.

A un terreno mítico.

Sí, legendario. A pesar de haber sido contemporáneo de esos acontecimientos, aquello no pudo haber ocurrido en mi tiempo. Sin embargo, sucedió. Como dice Racine en uno de sus prefacios en latín: Major et longinquo reverentia. El respeto, la reverencia, el miedo, crece, el miedo aumenta con la distancia. Eso es lo que llamo lo inmemorial. Por eso la película es presente puro, porque es lo inmemorial que de pronto hace que el tiempo transcurra.

Paradójicamente, aunque no estamos hablando de un documental, de un filme histórico, el presente de una película irremediablemente se vuelve pasado y documento, aunque esto no haya sido su propósito inicial. Después de 14 años de la primera exhibición de *Shoah*, ¿cómo resiste desde su punto de vista los embates del tiempo, las trampas del tiempo?

Es una buena pregunta y respondo: la película resiste completamente. Precisamente por lo inmemorial. La película está fuera del tiempo y cada vez que se proyecta crea su propia actualidad. Shoah no tiene una sola arruga. No ha envejecido y no puede envejecer. Es mi convicción más profunda. Por eso en el texto introductorio, al principio de la película, digo: "La acción —y no por nada acción es casi una palabra de teatro— la acción empieza

en nuestros días". Y cuando digo "en nuestros días", es tanto cuando terminé la película en 1985 o en el México de 1998. En cincuenta o cien años "en nuestros días" significará que la actualidad de la película es eterna. Ese es mi deseo y espero profundamente que así sea.

¿Cuál era su principal temor al realizar *Shoah*, qué es lo que quería evitar?

Hubo muchos temores. Cuando se hace una película como Shoah hay que adoptar desde el principio una posición ética. Algo que quería evitar a toda costa era que la gente que interactuó en el pasado, se encontrara en Shoah: que los judíos se encontraran con los nazis, por ejemplo; que el peluquero de Treblinka conociera al oficial de la SS del mismo Treblinka, que estuvieran juntos en una escena, como antiguos combatientes y se dieran la mano con hombría diciendo: "Sí, yo derribé" su avión en La Mancha durante la Batalla de Inglaterra" o lo contrario. No se trataba de eso: no podían encontrarse. Shoah es una película donde nadie se encuentra con nadie. Esa es una de las leyes absolutas que yo no podía infringir. Dificultades hubo muchas. La realización de la película es compleja y sutil.

Después de 40 minutos de la cinta, se ve una escena en la que un polaco me hace visitar una ciudad llamada Vlodawa y me muestra casas donde vivían judíos, me da incluso los nombres de la gente que ahí habitó porque tiene buena memoria. Esa es más bien una escena suave: los judíos ya no están, pero sí sus casas. Dos horas y media después hay otra escena idéntica, en otro pueblo, pero no sólo se ven las casas, también los polacos que viven ahora en las casas judías. Es una escena más dura y mucho más violenta. La película es como una perforación petrolera: la verdad se revela en niveles cada vez más profundos. A la vez, la película da la sensación de ser inmóvil.

¿Por qué evito el por qué, la averiguación del por qué, y cómo bordeó la tentación de una explicación?

He escrito sobre la cuestión del por qué diciendo que había una

especie de obscenidad absoluta en el proyecto de comprender y no es que rechace la inteligibilidad ni mucho menos. Se pueden dar todas las razones del mundo para explicar por qué sucedió aquello: la crisis económica en Alemania, el desempleo, Hitler, la madre de Hitler mal atendida por un médico judío... todo lo que se quiera: explicaciones económicas, psicoanalíticas, etc. Quizá sean razones necesarias pero no son razones suficientes, tomadas una por una o en su conjunto. Cuando se plantea que hay que asesinar en masa y matar con gases a los niños, en ese momento no hay respuesta al por qué.

¿En qué medida el revisionismo histórico niega a Shoah y viceversa, como actúa Shoah en el revisionismo histórico?

La palabra revisionismo me parece algo vaga. Yo diría negacionistas. Los que dicen "eso no existió". Sin embargo, tiene razón al decir revisionismo porque están los que dicen que existió, pero que fue una matanza como todas las de la historia u otros que dicen: "Sí, las cámaras de gas, pero no importa cómo la gente moría. Es tan solo un detalle".

Shoah plantea un problema a revisionistas y negacionistas. Cuando se proyectó por primera vez en Francia por televisión, los revisionistas imprimieron panfletos que distribuían por todas partes y que decían: "Abren los ojos, rompan la televisión". Es decir, si ven eso, todo su sistema se venía abajo. No había que ver, era su modo de abrir los ojos. Shoah es una muralla de contención contra todo eso, pero a la vez creo que nada se puede hacer contra el revisionismo o el negacionismo y que eso durará indefinidamente.

¿Qué es lo que más le sorprende de la lectura de Shoah en diferentes culturas, qué tanto se distancia de la intención original?

Lo que me llama la atención es cuando la gente se adentra en la película y la entiende sin importar de que país o cultura sea. Existe una suerte de unanimidad, de universalidad, en la manera de percibir Shoah.

Se trata de una obra dirigida a toda la humanidad y sólo hay una humanidad. Es extraordinario cómo los japoneses perciben y comentan esta película. Ya hay varios libros sobre Shoah escritos por ellos, con una atención extrema. Sin embargo, debe señalarse que los japoneses tienen una relación con la guerra que no existe en México. Puede ser que, en efecto, tal acontecimiento se encuentre muy lejano a México ya que este país no estuvo realmente en esa guerra. Una periodista me hizo la pregunta: "¿Cómo es posible? Por primera vez vemos una película que no es romántica sobre la Segunda Guerra Mundial". Eso me extrañó y me sorprendió.

Esta película sacude enormemente. La gente cambia después de ver *Shoah*. Ya no es la misma: hay un antes y un después de *Shoah*. La gente cambia mucho y no hay razón por la que no suceda igual en México. Eso probablemente usted lo sabe mejor que yo.

George Steiner plantea el problema de que a pesar del humanismo y a pesar del arte, no se puede detener la barbarie.

Si, la barbarie prosigue. Es cierto. El humanismo y el arte nunca impidieron la barbarie. Hay una dimensión de barbarie en el hombre. Es cierto. Pero los que decían o escribían que no habría más poesía o arte después del Holocausto no tuvieron la razón. Porque precisamente, frente a la barbarie, lo único que nos queda es el arte. Dicho lo cual, Shoah no resucita a los que murieron. Es una pérdida sin remedio.